

ডি. এম. লাইব্রেরী,
৪২, কর্ণওয়ালিশ স্ট্রীট,
কলিকাতা-৬ হইতে
শ্রীগোপালদাস মজুমদার কর্তৃক প্রকাশিত ।

চতুর্থ সংস্করণ—মহানগর, ১৩৬৩

মুদ্রাকর :
শ্রীগোবিন্দ চন্দ্র ভট্ট
মুদ্রণ ইণ্ডাস্ট্রিজ আইভেট লিমিটেড
১৫৪, ভারত প্রামাণিক রোড,
কলিকাতা—৬

সহৃদয় বন্ধু

নারায়ণ গঙ্গোপাধ্যায়

কলকাতায়

চতুর্থ সংস্করণের ভূমিকা

গ্রন্থের এই নূতন সংস্করণে শাক্ত গীতের ভাষা, ছন্দ ও অলঙ্কার সম্পর্কে বিস্তৃত আলোচনা যোজিত হইল এবং প্রয়োজনবোধে কোন-কোন অংশ স্বেচ্ছা পরিবর্তিত হইল। গ্রন্থখানির ক্রমবর্ধমান সমাদর আমাকে অভিভূত করিয়াছে। এজন্য আমি পাঠকবর্গকে আন্তরিক ধন্যবাদ জানাই। এই সংস্করণের মুদ্রণ কার্য সম্পন্ন করিয়াছেন মুদ্রণ ইণ্ডাস্ট্রীজ প্রাইভেট লিমিটেড ; কর্মি-বৃন্দকে বিশেষ ধন্যবাদ।

শ্রীজাহ্নবীকুমার চক্রবর্তী

সূচীপত্র

অবতরণিকা

পৃষ্ঠা ১—৭০

(এক) হচনা : শাক্তসঙ্গীতের বিভিন্ন নাম : শাক্তপদাবলীর জনপ্রিয়তা । (দুই) অষ্টাদশ শতাব্দীর পূর্বে শাক্তপদ রচিত না হইবার কারণ : অষ্টাদশ শতকে শাক্তগীতির সমৃদ্ধি । (তিন) শক্তিপূজার ইতিহাস : আর্য্যসাহিত্যে মাতৃভাবের প্রচার : তন্ত্রশাস্ত্র : বৌদ্ধধর্ম ও বাঙলাসাহিত্যে মাতৃভাবের প্রভাব । (চার) শাক্তপদাবলীর সম্ভাব্য উৎস : বেদ-বেদান্ত-পুরাণ-তন্ত্রশাস্ত্র, শঙ্করাচার্য্যের রচনাবলী, গোবর্দ্ধন আচায্যের 'আর্য্য সপ্তশতা', প্রকীর্ত্তন কবিতাবলী, বৌদ্ধ গান ও দোহ, বৈষ্ণব পদাবলী, মঙ্গলকাব্য । (পাঁচ) শাক্তপদাবলীর বিশিষ্টতা : পরম উদার ভাব, সর্ব্বমন্তের সময়, অকৃত্রিমতা ও সরলতা, জীবনের প্রতি মমত্ববোধ, বিশিষ্ট স্মরণ ও উদ্দীপন-শক্তি । (ছয়) অত্যাশ্রয় গীতাবলীর তুলনায় শাক্তপদাবলী : চর্যাপদ, বাউল গান ও বৈষ্ণব পদাবলী । (সাত) শাক্তপদাবলীর বিষয়-ভাগ ।

লীলাপর্ব্ব

৮০—১০৯

(এক) আগমনী ও বিজয়া : লীলার তাৎপর্য্য : পারিবারিক আলেখ্য : লীলা-পর্ব্বের চরিত্র : মা ও মেয়ের মিলন দৃশ্য : বিজয়ার বিদায় দৃশ্য : নবমী রজনী : দশমীর প্রভাত : প্রকৃতির পটভূমিকায় মাতৃ-চিত্র : মেনকা, যশোদা ও শচীমাতা : আগমনী : বিজয়ার গানে শক্তিভব ।

উপাস্তোত্র

১১০—১৫৬

(এক) শক্তিতত্ত্বের গোড়ার কথা : বেদে-দর্শনে-পুরাণে শক্তিতত্ত্ব : তত্ত্বের শক্তি-ভব । (দুই) ব্রহ্মময়ী মাতৃতত্ত্বের ছরবিগম্যতা । (তিন) মহামায়াতত্ত্ব : ইচ্ছাময়ী মা, লীলাময়ী মা । (চার) গুণময়ী মা : করুণাময়ী মা : কালভয়হাদ্বিতী মা । (পাঁচ) জগজ্জননীর রূপ : মূর্ত্তি কল্পনার হেতু : দেবীর বিভিন্ন রূপ : তন্ত্রোক্ত ধ্যানমূর্ত্তি । শাক্তগীতির শ্রাব্য মূর্ত্তি । (ছয়) মূর্ত্তিরহস্ত ব্যাখ্যা : তন্ত্রমতে 'কালী' মূর্ত্তির রহস্ত : শাক্তপদকর্ত্তাদের ব্যাখ্যা ; (সাত) জগজ্জননীর রূপ-কল্পনায় বৌদ্ধ প্রভাব ।

উপাসনা তত্ত্ব

১৫৭—২১৬

(এক) সাহিত্যে তাত্ত্বিক সাধকের চিত্র : তত্ত্বোপাসনার মর্মার্থ : তত্ত্ব-সাধনা -- সপ্ত আচার, ভাবত্রয় । (দুই) সাধন-প্রণালী : ভাব-ভক্তি ও শ্রদ্ধা : দীক্ষা : মাতৃপূজা : দেহতত্ত্বের কথা : নাড়ী, বায়ু, বটুচক্র, সহস্রার পদ্ম : দেহ-সাধনা—ভূতশুদ্ধি, ত্রাস, প্রাণায়াম, অন্তর্দ্বার, কুণ্ডলিনী-যোগ । (তিন) শাক্তপদাবলীতে শক্তি-সাধনার রূপ : ভক্তের আকৃতি । (চার) মনোদীক্ষা : মনের প্রকৃতি ও মনোদীক্ষার তাৎপর্য : প্রবৃত্তি জয়ের উপায় : সাধন-পদ্ধতি । 'মনোদীক্ষা' পদাবলীর সৌন্দর্য । (পঁচ) মাতৃপূজা : ভাবের পূজা : ব্রহ্মময়ী মায়ের পূজা : পূজার ফলশ্রুতি—সাধন-শক্তি ।

কাব্যমূল্য

২১৭—২৭০

(এক) ধর্ম ও কাব্য : কাব্য-বিচারের মাপকাঠি 'জীবন' : তাত্ত্বিক সাধকের দৃষ্টিতে 'জীবন' : তাত্ত্বিক সাধকের স্বাভাবিক কবিত্ব : শাক্তপদাবলীর ক্রটি । (দুই) শাক্তসঙ্গীত জীবনরসাত্মক কাব্য : পারিবারিক চিত্র, চিরকালের নিপীড়িত মানবের চিত্র : প্রার্থনা সঙ্গীতরূপে শাক্তগীতির মূল্য : শাক্তপদের মাধুর্য-ভাব—মাতৃ-মহাভাব, সন্তান-ভাব : শাক্ত সঙ্গীতের ভাবা, অলঙ্কার ও ছন্দ । (তিন) শাক্তপদাবলীর নাটকীয় রূপ : গীতি-কবিতার রূপ । (চার) অধম, মধ্যম ও উত্তম কবিতা হিসাবে শাক্তপদের বিভাগ ।

কবি-প্রসঙ্গ

২৭১—৩৪০

(এক) শাক্তগীতির ক্রমবিবর্তন : অষ্টাদশ শতাব্দীর পূর্বাভূতি বৃন্দ : অষ্টাদশ শতাব্দী : ঊনবিংশ শতাব্দীর প্রথমে শাক্তপদের রূপ : পাশ্চাত্যপ্রভাবে শাক্তগীতির রূপান্তর (দুই) মাতৃসাধক ও ভক্ত কবি : রামপ্রসাদ, কুমলাকান্ত, প্রেমিক মহেন্দ্রনাথ, গোবিন্দ চৌধুরী প্রভৃতি : রাঙ-বংশীয় কবি—কৃষ্ণচন্দ্র, নন্দকুমার, রামকৃষ্ণ মহাভাবচাঁদ প্রভৃতি : দেওয়ান বংশের কবি—ব্রজকিশোর, রঘুনাথরায় প্রভৃতি : মাতৃবন্দনার কবিগোলা—হরঠাকুর, রাম বহু, অ্যাণ্টুনো ফিরঙ্গী : টপ্পাগায়ক—'নিধুবা', শ্রীধর কথক, কালী মিঙ্গা : পাঁচালিকার—দাশরথি রায়, বসিক রায়, ঠাকুরদাস দত্ত : বাত্রাওয়াল—মদন মাস্টার, নীলকণ্ঠ ব্রজমোহন রায় : নাট্যকার—মনোমোহন বহু, হরিশচন্দ্র মিত্র, হরিশোহন রায়, গিরিশ ঘোষ : অন্যান্য কবি ও সাহিত্যিক—ঈশ্বর গুপ্ত, কাঙাল হরিনাথ, প্যারিমোহন কবিরত্ন, মধুসূদন দত্ত, নবীন সেন, রাজকৃষ্ণ রায়, পরিত্রাজক কৃষ্ণপ্রসন্ন, ত্রৈলোক্যনাথ সাহা, ডি, এল, রায়, রজনীকান্ত সেন, অখিলী দত্ত, পঞ্চানন তর্করত্ন : ভুলুয়া বাবা, সত্যীশচন্দ্র, গিরীশ ভট্টাচার্য : উপসংহার ।

শান্তিপদাবলী ও শক্তিসাধনা

অবতরণিকা

॥ এক ॥

সূচনা

শক্তিবিশয়ক সঙ্গীত বা শান্ত পদাবলী বাঙলা সাহিত্যের এক অমূল্য সম্পদ। একান্ত জীবননিষ্ঠ, অপূর্ণ সুরময়, বিচিত্র কবিত্বপূর্ণ, মাতৃদেবীর অনন্ত মহিমাব্যঞ্জক এই গান যেমন ভক্তির উদ্বোধক, তেমনই প্রাণোন্মাদক। শক্তিসাধনার সুউচ্চ আদর্শ লইয়া গানগুলি রচিত; শ্রামাসঙ্গীত সমুন্নত মাতৃ-আরাধনার গীতি-আলেখ্য। বাঙালীর নিকট এই গানগুলি বড় আদরের সামগ্রী, যেন তাহাদের হৃদয়মহনোদ্ভূত অমৃত। বহুদিন পর্য্যন্ত তন্ত্র সাধনার চর্চায় ও পৌরাণিক বা লৌকিক মাতৃ-পূজার ধারায় এই অমৃত জাতীয় জীবনের অন্তরালে প্রচ্ছন্ন ছিল। অষ্টাদশ শতাব্দীর শক্তিসাধক কবিবৃন্দ অত্যাশ্চর্য সাধন-শক্তির বলে ‘হৃদিরত্নাকরের অগাধ জলে’ ডুব দিয়া এই অমৃত আহরণ করিয়াছেন।

এই দিক হইতে সঙ্গীতগুলি যেন বাঙালীর জীবনে এক নবতর আবিষ্কার। শক্তির মহিমা বর্ণনা করিয়া বাঙলা সাহিত্যে অনেক কাহিনী-কাব্য রচিত হইয়াছিল; অনেক শিবায়ন, চণ্ডীমঙ্গল, কালিকামঙ্গল। তাহাদের মধ্যেও শক্তিতত্ত্ব, মাতৃভক্তি ও শক্তি-আরাধনার কথা ছিল। বাঙালী সে কাব্য আন্বাদন করিয়াছে, তাহাদের রস পান করিয়া ধন্ত হইয়াছে। তথাপি অষ্টাদশ শতাব্দীতে যখন এই নূতন শক্তিসঙ্গীতগুলি রচিত হইল, তখন যেন তাহারা আবার বিশ্বব্যাপিষ্ট হইল, আনন্দে আগ্রস্ত হইয়া কবির ভাষায় বলিয়া উঠিল,—

Then felt I like some watcher of the skies

When a new planet swims into his ken. ১)

1. On first looking into chapman's Homer—Keats.

শাক্ত সঙ্গীতের বিভিন্ন নাম

যাহা আমাদের অন্তরের সামগ্রী, কত নামেই না আমরা তাহাকে অভিহিত করিয়া থাকি। শক্তি সঙ্গীতগুলিরও বিভিন্ন নাম। কেহ ইহাকে বলেন ‘মালসী’, কেহ বলেন, ‘প্রসাদী সঙ্গীত’। ‘শ্রামা সঙ্গীত’ ও ‘শাক্ত পদাবলী’ নামগুলিও প্রচলিত।

দেবী-বিষয়ক গানগুলির ‘শাক্ত পদাবলী’ নামটি অবশ্য আধুনিক। সম্ভবতঃ বৈষ্ণব পদাবলীর নামসাদৃশ্যে এইরূপ নামের নির্বাচন। বিশেষ অর্থে ‘পদাবলী’ শব্দটি কবি জয়দেব সর্বপ্রথম ব্যবহার করিয়াছিলেন বলিয়া মনে করা হয়। কিন্তু প্রাচীন বাঙলা ভাষায় রচিত চর্যাপ্রতিভার টীকায় ‘ঋষপদেন দৃঢ়কুর্কম্ভাহ’, ‘ষষ্ঠীয় পদেন তমেবার্থং প্রতিনির্দেশয়তি’, ‘তৃতীয়পদেন বয়মাহাশ্রয়ং কথয়তি’ প্রভৃতি উক্তিভেদে ‘পদ’ শব্দটির প্রচুর ব্যবহার দেখা যায়। এ স্থলে ‘পদ’ শব্দটির অর্থ দুই ছত্রের কবিতাংশ। কবি জয়দেব ‘মধুর কোমলকান্ত পদাবলী’ বলিতে সম্ভবতঃ দুই ছত্রযুক্ত কতিপয় পদের সমষ্টি একটি পূর্ণাঙ্গ কবিতা বুঝিয়াছিলেন। কিন্তু পরবর্তী কালে ‘পদ’ শব্দটিই একটি পূর্ণাঙ্গ সংহত সঙ্গীতরূপে ব্যবহৃত হইয়াছে; ‘পদাবলী’ এইরূপ অনেকগুলি সঙ্গীতের সমষ্টি। ‘শাক্ত পদাবলী’ নামটিও এই অর্থেই প্রযুক্ত।

পূর্বে দেবী-বিষয়ক গানের নাম ছিল ‘মালসী’। অষ্টাদশ শতাব্দীতে রচিত ভূকৈলাসের রাজা জয়নারায়ণ ঘোষাল মহাশয়ের ‘করণানিধানবিলাস’ কাব্যে ‘ভবানী-বিষয়ক’ গানকে ‘মালসী’ বলা হইয়াছে।^১ ‘মালসী’ নামটি সুপ্রাচীন। চর্যাপ্রতিভায় (৩৯, ৪০ নং চর্যা) ‘মালসী’ রাগিণীর উল্লেখ আছে। সঙ্গীতশাস্ত্রের মতেও ‘মালসী’ রাগিণীবিশেষ, মালব বা ভৈরব রাগের জ্ঞী। অপরূপ তাঁহার রূপ। অপরাক্রমে এ রাগিণীতে গান গাহিবার নিয়ম। সেখানে আরও বলা হইয়াছে—

শক্ৰোথানং সমারভ্য যাবদ্দুর্গামহোৎসবম্।

গীয়েতে তদবধৌনিত্যং মালসী সা মনোহরা ॥^২

ইন্দ্রোথান (শঙ্করজ উৎসব) হইতে আরম্ভ করিয়া দুর্গোৎসব পর্যন্ত যে রাগিণীতে সঙ্গীতজ্ঞ পণ্ডিতগণ গান গাহিয়া থাকেন, তাহা মনোহারিণী মালসী।

কিন্তু সঙ্গীতবিশারদ পণ্ডিতগণ বলেন, দেবী-বিষয়ক ‘মালসী’ শাস্ত্রানুসারে নিয়মবদ্ধ বিশুদ্ধ রাগিণী নয়। এ দেশের জারি-সারি, ভাটিয়ালি গানের মত ইহা একপ্রকার লোকসঙ্গীত। যেহেতু মালসী (মালবত্ৰী) ভৈরবরাগের প্রিয়া এবং দুর্গা-

১। ‘ভবানী ভবের গান মালসী মাধুর’; ভবানী-বিষয়ক গানের নাম ‘মালসী’; আর শিব-বিষয়ক গানের নাম ‘মাধুর’।

২। সঙ্গীত দামোদর, শঙ্করজমধৃত ‘রাগ’ ৭৭ পৃষ্ঠা।

পূজা উপলক্ষে ইহা গীত হয়, এই জন্যই শক্তি-সঙ্গীতের নাম ‘মালসী’ হইয়াছে। রাগ-রাগিণীর বিচার বাদ দিয়া শেবোক্ত অর্থে শক্তিবিশয়ক সঙ্গীত-গুলির ‘মালসী’ নাম অসার্থক নয়।

পরবর্তী কালে শাক্ত সঙ্গীতকে ‘প্রসাদী’ গানও বলা হইয়াছে। সাধক কবি রামপ্রসাদ এই সঙ্গীতগুলিকে একটি বিশিষ্ট সুরে ও চংয়ে গান করিতেন। প্রায় সকলেই তাহাকে এই সঙ্গীতের প্রবর্তক বলিয়া মনে করিয়াছেন। কি ভাবের দিক হইতে, কি সুরের দিক হইতে অন্ত্যান্ত লেখক বা গায়কের শাক্ত সঙ্গীতের উপর রামপ্রসাদের অমোঘ প্রভাব বিস্তৃত হইয়াছে। অত্যন্ত জনপ্রিয় হইয়াছিলেন বলিয়াই তিনি সকলের নিকট ‘প্রসাদ’ নামে পরিচিত। সঙ্গীতের মধ্যেও তিনি নিজে ‘প্রসাদ বলে এই কথা’, ‘প্রসাদেব এই বাণী’, ‘প্রসাদ ভাবিছে’ এইরূপ ভণিতা দিয়াছেন। রামপ্রসাদ-প্রবর্তিত বিশিষ্ট সুরে শক্তি-বিশয়ক সঙ্গীত গান করা হয়, জন্ত, প্রসাদ নামের স্মৃতি-বিজড়িত এই সঙ্গীতগুলির ‘প্রসাদী সঙ্গীত’ নামটিও সুপ্রচলিত।

শাক্তপদাবলীর কতকগুলি গানকে ‘আগমনী’ বলা হয়। বাঙালীর ধারণা, দুর্গোৎসবের সময় বৎসরাঙ্কে উমা পিত্রালয়ে আগমন করেন। এই আগমনকে উপলক্ষ করিয়া কবিগণ মা মেনকার প্রভীক্ষা-ব্যাকুল অন্তরবেদনাকে গানের মধ্যে প্রকাশ করিয়া থাকেন। আগমন-বিশয়ক গান বলিয়া শাক্তসঙ্গীতের ‘আগমনী’ নামটি প্রসিদ্ধ।

অনেকে যে-কোন শাক্ত সঙ্গীতকেই ‘আগমনী’ বলিয়া থাকেন। তাহাদের অভিমত, দেবী দুর্গার এক নাম ‘আগমনী’; অতএব শক্তিবিশয়ক গান মাত্রই আগমনী। কিন্তু এই অর্থে আগমনীর ব্যবহার সোমাবদ্ধ। শাক্ত পদাবলীর এক এক অংশ যেমন ‘নবমী’, ‘বিজয়া’, ‘একাদশী’,—তেমনই আর একটি অংশ ‘আগমনী’। ‘আগমনী’ প্রকৃতপক্ষে উমার ‘আসার আশা’র গান। এই অর্থেই আগমনী গান রূঢ়।

শক্তিবিশয়ক গানগুলির আর একটি প্রচলিত নাম ‘শ্রামাসঙ্গীত’। শ্রামা বলিতে বিশেষ ভাবে কালীকে বুঝায়। শাক্ত পদাবলীর অধিকাংশ পদ শ্রামা-বিশয়ক। কালীই এখানে প্রধান আলম্বন বিভাব। অবশ্য তারার নামটিও শ্রামার সহিত অভেদে ব্যবহৃত হয়। শাক্ত সঙ্গীতে অন্ত্যান্ত মহাবিশ্বা অপেক্ষা অসিতবরণা কালী ও তারার প্রাধান্য হেতু ইহার ‘শ্রামাসঙ্গীত’ নামটি সার্থক এবং বহুল প্রচলিত।

১। উমা কৈলাসে চলিয়া যাওয়ার পর, তাহার মিলন-স্মৃতি লইয়া যে বিরহের গান, তাহা ‘একাদশী’র অন্তর্ভুক্ত; এরূপ গানও পাওয়া যায়। রস-পর্যায়ের দিক হইতে ‘একাদশী’ ভূত বিরহের অন্তর্গত।

শান্তপদাবলীর জনপ্রিয়তা

শান্ত পদাবলী রচিত হইবামাত্র জাতীয় জীবনে বিপুল উদ্দীপনার সঞ্চার হইয়াছিল। সে উদ্দীপনায় কক্সবাজার, বর্দ্ধমান, মুর্শিদাবাদ, ত্রিপুরা, ঢাকা সমগ্র বঙ্গদেশ ভ্রামিয়া উঠিয়াছিল। সাধক ভক্তের তো কথাই নাই, নবাব, রাজা, জমিদার পর্যন্ত এই সঙ্গীতগুলির প্রতি আকৃষ্ট হইয়াছিলেন। কথিত আছে, নবাব সিরাজউদ্দৌলা রামপ্রসাদের গান শুনিয়া মুগ্ধ হইয়াছিলেন, কমলাকান্তের গানে নির্ভর দস্যুর হৃদয় বিগলিত হইয়াছিল। এমন কি তখনকার দিনের ‘হঠাৎ বাবু’র দলও এই সঙ্গীতের আকর্ষণ হইতে মুক্ত ছিলেন না।

শান্ত সঙ্গীত জন-জীবনে এমন এক মোহকর প্রভাব বিস্তার করিয়াছিল যে, তখনকার দিনের লোক-সঙ্গীতের পরিবেশকবর্গকেও জনসাধারণের রসপিপাসা মিটাইবার জ্ঞাত, সহস্র সহস্র শ্রোতা-পরিবেষ্টিত গীতের আসরে শ্রামাসঙ্গীত গান করিতে হইত। আখড়াই এবং কবি গাহনার আরম্ভ হইত ‘মালসী’, গান গাহিয়া। পক্ষীর দলের বাবুরাও শান্ত সঙ্গীত গাহিতেন। তথাকথিত বাবুর দল দুর্গোৎসব উপলক্ষে ‘নবমী’ গাহিয়া ঢলাঢলি করিতেন (দ্রষ্টব্য ‘হতোম প্যাচার নক্সা’)।

টপ্পা-গায়ক, কবির দল, পক্ষীর দল যেমন শ্রামাসঙ্গীত গাহিতেন, পাঁচালি-গায়ক, বাত্রাওলাদিগকেও তেমনই দেবৌষধিক গান গাহিতে হইত। পরবর্তী কালের গীতাভিনয়, বাত্রা ও নাটকগুলিতেও প্রচুর শ্রামাসঙ্গীতের সমাবেশ দেখা যায়।

উনবিংশ শতাব্দীতে যখন বাঙলা দেশে নব্য ইংরাজি শিক্ষা প্রবর্তিত হইয়াছিল, পাশ্চাত্য শিক্ষার ফলে ‘ইয়ং বেঙ্গল’ যখন দেশীয় সকল আচার ও সংস্কারকে কুসংস্কার বলিয়া গণ্য করিতে শিখিয়াছিলেন, তখনও শান্ত সঙ্গীতের আকর্ষণ বিন্দুমাত্র ক্ষুণ্ণ হয় নাই। কবিবর ঈশ্বরগুপ্ত নিজে শক্তি-বিষয়ক পারমাধিক সঙ্গীত রচনা করিয়াছেন। বহু কষ্ট স্বীকার করিয়া গ্রামে গ্রামে ঘুরিয়া তিনি এই লুপ্তপ্রায় গীতরত্ন উদ্ধার করিয়া ‘সংবাদপ্রভাকরে’ প্রকাশ করিয়াছেন। পুরাদস্তুর সাহেব ছিলেন মাইকেল এম. এস. ডাট, বার-এ্যাট-ল। তিনিও ‘ফি’ লইবার পরিবর্তে ‘আগমনী’ গান শুনিয়া ঝঙ্কেলের মকদ্দমা পরিচালনা করিয়াছেন, নিজে চতুর্দশ পদাবলীতে ‘নবমী’ ও ‘বিজয়া দশমী’ লইয়া কবিতা লিখিয়াছেন। ঠাকুর রামকৃষ্ণদেব ছিলেন ‘মা-পাগল’ সাধক। গন্ধর্ব্বনিন্দিত কণ্ঠে তিনি শ্রামাসঙ্গীত গান করিতেন, কখনও এই গান শুনিয়া সমাধিস্থ হইয়া পড়িতেন। শক্তি-বিষয়ক সঙ্গীতগুলির সাহায্যে তিনি শক্তি-সাধনার গূঢ়তত্ত্ব অতি সহজ ও সরল ভাষায় সকলকে বুঝাইয়া দিতেন। তাঁহাকে কেন্দ্র করিয়া যে সাধক-গোষ্ঠী গড়িয়া উঠিয়াছিল, তাঁহাদের মধ্যে

অনেকেই শাক্ত সঙ্গীত রচনা করিয়াছেন। ঠাকুরের রূপাধন নাট্যকার গিরিশচন্দ্রের অধিকাংশ নাটক শ্রামাসঙ্গীতে পূর্ণ। স্বামী বিবেকানন্দ বলিতেন, ‘আমি মায়ের ঘোর রূপের উপাসক।’ তাঁহার রচিত *Kali The Mother* (‘মৃত্যুরূপা মাতা’) একটি বিখ্যাত কবিতা। তখনকার ব্রাহ্মসমাজের অনেকে ব্রহ্মসঙ্গীতের সহিত মাতৃ-সঙ্গীত রচনা করিয়াছিলেন।

বিদেশী সাম্রাজ্যবাদী শাসনের বিরুদ্ধে এ দেশের জনগণ যেদিন দেশহিতব্রত উদ্‌যাপন করিয়াছিলেন, সেদিনও মাতৃগীতি নূতন ভাষ্যমণ্ডিত হইয়া উঠিয়াছিল। দেশমাতৃকাকে জগজ্জননীর প্রতীক ধরিয়া প্রেমিক সন্তান ‘বন্দে মাতরম্’ মন্ত্র উচ্চারণ করিয়াছিলেন। অগ্নি-চয়নেচ্ছু ঢামাল সন্তানের মুখপাত্র ‘যুগান্তর’ পত্রিকায় ক্ষীরোদ গাঙ্গুলীর (৭) নব মাতৃসঙ্গীত প্রকাশিত হইয়াছিল :

না হইতে মা গো, বোধন তোমার

ভেঙেছে রাক্ষস মঙ্গল ঘট,

জাগো! রণচণ্ডি, জাগো মা আমার

আবার পূজিব চরণ তট।

পরাদীন জাতির নারী-সমাজকে জাগ্রত করিবার জন্ত চারণ কবি মুকুন্দদাস গাহিয়াছিলেন :

জাগো গো, জাগো গো জননি।

তুই না জাগিলে শ্রামা

কেউ জাগিবে না মা,

তুই না নাচালে মা গো,

নাচিবে না ধমনি।

এই সকল গান গাহিয়া চারণ কবি পল্লীঅঞ্চলের অধিবাসিগণকে শক্তির মন্ত্রে উজ্জীবিত করিয়া স্বদেশের ব্রতে দীক্ষিত করিতেন। অগ্নিযুগের জীবন্ত বাণীমূর্তি নজরুল ইসলামও শাক্ত সঙ্গীতের অদ্ভুত গীতমন্ত্রে মুগ্ধ হইয়া, ভক্তের মতই আবেগভরে শ্রামাসঙ্গীত রচনা করিয়াছেন। তাঁহার রচিত ‘বল রে জবা বল’, ‘কালো মেয়ের পায়ের তলায় দেখে যা আলোর নাচন’ প্রভৃতি গান বিখ্যাত। দেশাত্মবোধের উদ্বোধনে শাক্ত সঙ্গীতের ভূমিকা তুচ্ছ নয়।

॥ দুই ॥

অষ্টাদশ শতাব্দীর পূর্বে শাক্ত পদাবলী রচিত না হইবার কারণ

অত্যাশ্চর্য্যের মধ্যে শাক্ত পদাবলীর এইরূপ মোহকর প্রভাব ও ব্যাপ্তি মনে বিশ্বাস উদ্দেক করে। ভাবিলে আরও বিস্মিত হইতে হয়, অষ্টাদশ শতাব্দীর পূর্বে এ হেন গীত রচিত হয় নাই কেন? বাঙলা সাহিত্যের গোড়াপত্তন হইয়াছে খ্রীষ্টীয় দশম শতাব্দীতে। সুদীর্ঘ আট শত বৎসরের মধ্যে এই ধরনের গান রচনা করা হয় নাই। বাহা হইয়াছে, তাহা নথাগ্রে গণনা করা সম্ভব। তাহাদের রূপ ও প্রকৃতি রামপ্রসাদাদি রচিত সঙ্গীত হইতে স্বতন্ত্র। ইহার কারণ কি?

বৈষ্ণব ধর্মের প্রচার ও শাক্ত ধর্মের প্রচার-বিমুখতা

বাঙালা ভাষায় অজস্র বৈষ্ণব পদাবলী রচনার প্রেরণা ও কারণ নির্ণয় করা দুঃসাধ্য নয়। সেনরাজাদের পৃষ্ঠপোষকতায় কবি জয়দেব হঠাতে পদরচনার যে বিপুল প্রেরণা সঞ্চারিত হইয়াছিল, মুসলমান সম্রাটদের আমলেও সে আবেগ অব্যাহত ছিল। চৈতন্য মহাপ্রভুর আবির্ভাবে সেই ভরাগঙ্গায় আবার নতুন জোয়ার আসিল। জয়দেব-বিজাপতি-চণ্ডীদাসের পদাবলী আশ্রয়াদন করিয়া তিনি ভাষায় বৈষ্ণব পদাবলী রচনার নবীন প্রেরণা সঞ্চার করিয়াছিলেন। মহাপ্রভুর ‘রাধাভাব সুবলিত’ মোহন মূর্তি, কৃষ্ণপ্রেমে আত্মহার্য্য অলৌকিক জীবন মানুষ্যের মনে সূদূর অতীতের বৃন্দাবনী স্মৃতি জাগাইয়া তুলিয়াছিল। বাঙলাদেশ, নীলাচল, বৃন্দাবন—এক কথায় সমগ্র ভারতবর্ষ সে প্রেমপ্রাবনে প্রাবিত হইয়া গিয়াছিল। পদাবলীও লেখা হইয়াছিল অসংখ্য।

ত্রিচৈতন্য মহাপ্রভুর পরে আসিয়াছেন ‘দ্বিতীয় চৈতন্য’ ত্রিনিবাস আচার্য্য, রসকীর্তনের প্রবর্তক নরোত্তম দাস ঠাকুর। সেদিনও মৃদঙ্গ-করতালের ঝঙ্কারে, উন্মাদ-নৃত্যে, খেতরীর মহামহোৎসবের প্রভাবে বৈষ্ণব পদরচনার ধাবা প্রবল গতিতে অগ্রসর হইয়াছিল। এইরূপে পর পর অলৌকিক ব্যক্তি-মহিমার স্পর্শে বৈষ্ণব কবিগণ যুগে যুগে প্রেরণা লাভ করিয়াছেন এবং বিশেষভাবে প্রচারের ফলে বৈষ্ণব পদাবলী ব্যাপ্তি লাভ করিয়াছে।

শাস্ত্র সাধনায় যে এহেন ব্যক্তি-মহিমার স্পর্শ পড়ে নাই, তাহা নয়, কিন্তু প্রচারের উগ্রতা তাঁহাদের মধ্যে দেখা যায় নাই। সেন রাজাদের সময় হইতে সপ্তদশ শতাব্দীর শেষ ভাগ পর্য্যন্ত প্রকাশভাবে রাজকীয় সমর্থন লাভ না করিলেও এই সময়ের মধ্যে কৃষ্ণানন্দ আগমবাগীশের মত পণ্ডিত ও দার্শনিক, ব্রহ্মানন্দ-পূর্ণানন্দ স্বামীর মত বিদগ্ধ সাধক ও মেহারের সর্বানন্দ ঠাকুরের মত সিদ্ধপুরুষ আবির্ভূত হইয়াছেন। তাঁহাদের প্রভাব জনসাধারণে কম বিস্তৃত হয় নাই। কিন্তু প্রচারের উদ্দেশ্য না থাকার জন্তই শক্তি-সাধনার গূঢ় রহস্যকে তাঁহারা ভাষায় প্রকাশ করেন নাই। তাঁহারাও গ্রন্থ রচনা করিয়াছেন। কৃষ্ণানন্দ আগমবাগীশের ‘তন্ত্রসার’, ব্রহ্মানন্দ স্বামীর ‘শাস্ত্রানন্দ তরঙ্গিনী’, পূর্ণানন্দের ‘শ্রীতত্ত্ব চিন্তামণি’ বিখ্যাত তাত্ত্বিক নিবন্ধ। কিন্তু গ্রন্থগুলি সম্প্রদায়বিশেষের জন্ত সংস্কৃত ভাষাতেই বিচিত।

শক্তি-সাধনার গোপ্য প্রকৃতি

তাত্ত্বিক সাধন-সম্পর্কিত কাব্য বাঙলা ভাষায় রচিত না হইবার আর এক কারণ ইহার গোপ্য প্রকৃতি। বীরভাবের শক্তি-সাধনা অতি গুহ্য, একান্তভাবে গুরুমুখী। ইহার সাধন-বহুস্ত হৃদয়ঙ্গম করিতে না পারিয়া স্বভাব-দুর্জল মানুষ বহুক্ষেত্রে ব্যভিচারের পথে পদক্ষেপ করিয়াছে। বিশেষ করিয়া এই তন্ত্রাচার একদিন বৌদ্ধসংঘে প্রবিষ্ট হওয়ায় আভিচারিক ক্রিয়াকলাপ ও জঘন্য আসঙ্গম্প্রসার ঘর উন্মুক্ত হইয়াছিল। ভবভূতির ‘মালতীমাধব’ নাটকে, দণ্ডার ‘দশকুমারচরিতে’, শ্রীকৃষ্ণ মিশ্রের ‘প্রবোধ-চন্দ্রোদয়’ রূপকে তাহার ভয়াবহ চিত্র আছে।

তাই তন্ত্রের কঠিন নির্দেশ ছিল, ‘ইয়ন্ত শাস্ত্রবী বিত্তা গোপ্যা ‘কুলবধূরিব’ (কুলার্ণব তন্ত্র)। এই বিত্তা কুলবধুর মত গোপনীয়। গুরুর উপদেশ লইয়া নির্জনে এই বিত্তার সাধনা করিতে হইবে, মন্ত্র-রহস্ত কাহারও নিকট প্রকাশ করা চলিবে না। প্রকাশ করিলে মন্ত্রহানি ঘটিবে, এমন কি মৃত্যু পর্য্যন্ত হইতে পারে : ‘প্রকাশায়ুত্বালাভঃ স্মারপ্রকাশঃ কদাচন’ (নীলতন্ত্র)। এই ভয়ঙ্কর নির্দেশ লঙ্ঘন করিয়া কেহই গুহ্য সাধন-রহস্তের কথা ভাষায় প্রকাশ করেন নাই, সংস্কৃতেও যখন প্রকাশ করিয়াছেন, তখনও সাধন-সার বীজমন্ত্র উদ্ধারের সংকেতটি রহস্তে আবৃত করিয়া রাখিয়াছেন।

তাহা ছাড়া, তন্ত্র সাধন-শাস্ত্র ইহা ক্রিয়ার নির্দেশে পূর্ণ। ইহা স্তম্ভ, মূর্ত্তা, আসন, স্রাস, পূজা ও জপের যে বিধান আছে, সেইগুলিই মুখ্য। সেগুলি জ্ঞানের বিষয়, ক্রিয়ার বিষয়, ভাবের বিষয় নয়; তাহা লইয়া কাব্য রচনা করাও হুঙ্কর তন্ত্রের ধ্যান ও স্তোত্রাংশে কিছুটা কবিত্ব প্রকাশের সুযোগ আছে এবং তাহা ভেদমণ গোপনীয়ও নয়।

এইরূপ স্তোত্র লইয়া সংস্কৃতে অনেক কবিতা রচিত হইয়াছে। বাঙলা মঙ্গলকাব্যের 'ঠাকুরাণীবন্দনা' অংশে এবং 'চৌতিশা' স্তবে তন্ত্রোক্ত ধ্যান-স্তোত্রের অনুকৃতি রহিয়াছে। কিন্তু তন্ত্রের সাধন-ক্রিয়ার বিষয় লইয়া শক্তি পদাবলীর পূর্বে কোন গান রচিত হয় নাই। শক্তি-সাধনার গোপ্য প্রকৃতির জতাই, 'গুপ্তসাধনমেতত্ত্ব ন কুত্রাপি প্রকাশিতম্'।

তান্ত্রিক সাধনা সম্পর্কে ভ্রান্ত ধারণা

তান্ত্রিক গুহ্য সাধনার প্রতি জনসাধারণের ভয়াবহ ও ভ্রান্ত ধারণাও সাধন-সংক্রান্ত বিষয় লইয়া বাঙলা ভাষায় কাব্য রচনার প্রেরণাকে বাহত করিয়াছে। অপরিচয় ও অল্প পরিচয়ের স্বত্রে তান্ত্রিক সাধনা সম্পর্কে সাধারণ লোকের ধারণা অত্যন্ত অস্পষ্ট। অনেকেই ইহাকে মাত্র ষাট্‌বিত্তা বলিয়া মনে করে। কোন কোন আর্ধ্য গ্রন্থে বহুস্থলে এই গুহ্য সাধনার প্রতি বক্র কটাক্ষ দেখা যায়। কুর্মপুরাণে বলা হইয়াছে, 'এবংবিধানি চাত্তানি মোহনার্থানি তানি বৈ'। পদ্মপুরাণে (উত্তর খণ্ড) ভগবান মহাদেবকে বলিয়াছেন, 'স্বাগমৈঃ করিতৈস্তুঞ্চ জনান্ মধিমুখান্ কুরু।' এই রকম প্রচারের ফলে অস্পষ্ট ধারণা কোন কোন স্থলে বিরূপ মনোভাব রূপান্তরিত হইয়াছে। বাঙলা দেশ শক্তি-সাধনার পীঠভূমি হইলেও, কাতকুজাগত বেদাচারী ব্রাহ্মণদের মাধ্যমে তন্ত্রের বিরুদ্ধে বিরোধী এই মনোভাব এদেশেও সংক্রামিত হইয়াছিল। তাঁহারা তত্ত্বসাধনাকে পুরাপুরি গ্রহণ করিতে পারেন নাই। আবার একেবারে বর্জন করিতেও পারেন নাই। তাই শক্তি-সাধনাকে তাঁহারা বেদাচারসম্মত পৌরাণিক পদ্ধতির উপর প্রতিষ্ঠিত করিয়াছিলেন এবং সাধারণের মধ্যে পুরাণসম্মত মাতৃ-পূজাই (পশুভাবের পূজা) প্রচলিত হইয়াছিল।

সেন রাজাদের সময়ে বৌদ্ধ তান্ত্রিক আচার রাজ-সমর্থন হইতে বঞ্চিত হয়। সেনরাজগণ ছিলেন বৈষ্ণব ধর্মাবলম্বী। হিন্দু তন্ত্রাচারের প্রতি সমর্থন থাকিলেও তাঁহাদের সময়ে বৈষ্ণব ধর্মেরই প্রাধান্য স্থচিত হয় এবং রাজসভা, মন্দির, গৃহাঙ্গন বৈষ্ণব-গীতির ললিত ঝঙ্কারে পূর্ণ হইয়া উঠে; 'শ্রীজয়দেবভণিতহরিরমিতম্' এক মোহময় আবেশ সঞ্চার করে। তাহার পর শ্রীচৈতন্য মহাপ্রভুর আবির্ভাবে বৈষ্ণব ধর্মই কিছু দিনের তত্ত্ব দেশের মধ্যে বিপুল প্রেরণা ও উন্মাদনার সৃষ্টি করে। সর্ব মত খণ্ড খণ্ড করিয়া 'সর্বত্র স্থাপয়ে প্রভু বৈষ্ণব সিদ্ধান্তে' (চৈঃ চঃ)। তাহার কালে অনেক শক্তিসাধক এই সময়ে বৈষ্ণব ধর্মে দীক্ষিত হন। বাঙালী-সেবক চণ্ডীদাস পূর্বেই বৈষ্ণব ধর্ম গ্রহণ করিয়াছিলেন। বৈষ্ণব ধর্মের প্রভাবে মহামায়ার উপাসক গোবিন্দদাস কবিরাজও বৈষ্ণব ধর্মের ছায়ায় আশ্রয় গ্রহণ করেন।

বৈষ্ণব ধর্মের অতিপ্রচারে এবং শাক্তধর্ম সম্পর্কে জনসাধারণের বিরূপ মনোভাবে

এই সময় গুহ শক্তি-সাধনা গুপ্ত পথে থাকিয়া চক্র-বিশেষের মধ্যে সীমাবদ্ধ হয়। শক্তি সাধনার রহস্যময় প্রকৃতি নিজেদের চারিদিকে আবরণ সৃষ্টি করায়, অবৈষ্ণব জনের নিকটও ইহা অহেতুক ভয় ও বিস্ময়ের কারণ হইয়া উঠে। বৈষ্ণবগণের দৃষ্টিতে ইহা তো নিন্দনীয় ছিলই।

বৈষ্ণবদের নিকট শাক্তের বামাচার সাধনা যে কিকপ নিন্দনীয় হইয়া উঠিয়াছিল, চাপালগোপাল ও শ্রীবাসের কাহিনীই তাহার উজ্জল দর্শন। চাপালগোপাল শ্রীবাসকে অপদম্ভ করিবার জন্ত

ভবানী পূজার সব সামগ্রী লইয়া।

রাত্রে শ্রীবাসের দ্বারে স্থান লেপাইয়া ॥

কলার পাতের উপর থুইল ওড় ফুল।

হরিদ্রা সিন্দূর রক্তচন্দন তণ্ডুল ॥ (চৈঃ চঃ, আদি, ১৭)

পরদিন নিজ গৃহদ্বারে শক্তিপূজার এই সব উপকরণ দেখিয়া শ্রীবাস অত্যন্ত ক্ষুব্ধ হইলেন, সকলকে ডাকিয়া আনিয়া দেখাইয়া এমন ভাবে কথা কহিতে লাগিলেন যেন ভবানী পূজা করা এক মহা অপরাধ। উপরন্তু, শ্রীবাস তখন,

হাড়ি আনাইয়া সব দূর বরাইল।

গঙ্গাজল গোময়ে সেই স্থান লেপাইল ॥ (চৈঃ চঃ আদি, ১৭)

অবৈষ্ণব জনের মধ্যেও তত্ত্বাচার সম্পর্কে একটা বিস্ময়কর, ভ্রাবহ ধারণা ছিল। মহাপ্রভু যখন শ্রীবাসের রুদ্ধদ্বার গৃহে সারারাত্ৰি ধরিয়া কীর্তন করিতেন, তখন,

শুনিয়া পাষণ্ডী সব মরয়ে বুল গিয়া।

নিশায় এগুলা খায় মদিরা আনিয়া ॥

এগুলা সকল মধুমতী সিঁদ্ধি জানে।

রাত্রি করি মস্ত পড়ি পঞ্চকথা আনে ॥ (চৈঃ চঃ, মধ্য, ৭)

শেন তান্ত্রিক সাধন, ব্যাভিচারের সাধনা—মদিরা ও স্ত্রী-বচিৎ ব্যাপার।

এই সকল কারণেই শক্তি-সাধনার গূঢ়তত্ত্ব লইয়া বহুদিন পর্যন্ত কোন কাব্য বা গান রচিত হয় নাই। শক্তিসাধনার রহস্যময় গোপনীয় প্রকৃতি, তত্ত্বমস্ত্রের কথা ভাবায় প্রকাশ করিবার অনিচ্ছা, অন্তঃসম্মানবলবীর বিরূপ মনোভাব এবং অপরিচয় হেতু এই গুহ সাধনার প্রতি জনসাধারণের ভ্রান্ত ও ভ্রাবহ ধারণাই প্রকৃতপক্ষে সাধনতত্ত্ব লইয়া শাক্তসঙ্গীত রচনার প্রেরণাকে বিলম্বিত করিয়াছে।

অষ্টাদশ শতকে শান্তগীতির সমৃদ্ধির কারণ

অষ্টাদশ শতাব্দীর রাষ্ট্রীয় ও সামাজিক পরিস্থিতি, শক্তিপূজা ও শক্তি-বিষয়ক সঙ্গীত রচনার যাবতীয় সম্ভাবনার দ্বার উন্মুক্ত করিয়া দিয়াছিল।

শান্ত সঙ্গীতগুলি বিশ্লেষণ করিলে দেখা যায়, কি পারিবারিক জীবনে, কি সামাজিক জীবনে—সর্বত্রই যেন একটি ক্রন্দনোচ্ছ্বাস, একটি অভিযোগের সুর ধ্বনিত হইয়া উঠিয়াছে। ঐতিহাসিকগণ বলেন, পাল আমল হইতেই বাঙলাদেশ একটি নিস্তরঙ্গ, শান্ত, কৃষি-নির্ভর জীবনে পরিণত হইয়াছিল। সাধারণ মানুষের জীবন ছিল নিরীক্সাট, ধর্ম্মকেন্দ্রিক এবং বিকোভহীন। রাজনৈতিক অনেক পরিবর্তন এই দেশে দেখা দিয়াছে, সাময়িক ভাবে শান্ত জীবন বিপর্যস্তও হইয়াছে—কিন্তু তাহার ফলে জন-জীবনে বা কৃষক ও কারিগরে পূর্ণ বাঙলার গ্রাম্যজীবনে তেমন কোন বিরাট পরিবর্তন সূচিত হয় নাই। এই জন্তই এই দেশের সাহিত্যও বৈচিত্রহীন হইয়া থাকিয়াছে। শান্ত গীতাবলীর বিষয়বস্তুতে তেমন কোন লক্ষণীয় বৈচিত্র্য না থাকিলেও, ইহাতে যে ক্রন্দন-অভিযোগের সুর ধ্বনিত হইয়াছে, তাহাতে যে নিস্তরঙ্গ, শান্ত পারিবারিক ও সমাজ-জীবনে একটি বিরাট আঘাত লাগিয়াছিল তাহা সহজেই অনুমান করা সম্ভব এবং মনে হয়, শান্ত পদাবলী রচনার পশ্চাতে এই সংঘাত বিশেষ প্রেরণা সঞ্চার করিয়াছিল।

তখন দেশবাসী রাষ্ট্রীয় বিশৃঙ্খলা উপস্থিত হইয়াছে, ঔরঙ্গজেবের মৃত্যুর পরে শূদ্র মোগল শাসনের ভিত্তি ক্ষয় হইয়া আসিয়াছে ; সেই সুযোগে বাদশাহের নামমাত্র ‘মনন্দ’ লইয়া অকর্ম্মণ্য উচ্ছ্রাল বিলাসী নবাব এদেশের সিংহাসনে বসিতেছেন। দেশের সর্বত্র অত্যাচার, অবিচার। যুগটিই ‘মসিল দিয়ে তসিল’ করার যুগ। নবাব জমিদারের উপর চাপ দিতেছেন, রাজস্ব আদায় না হইলে ‘বৈকুণ্ঠবাসে’র ব্যবস্থা করিতেছেন। নানা উপায়ে রাজস্ব বৃদ্ধি করা হইতেছে, জমার উপর বাজে জমার অন্ত নাই। মুর্শিদকুলী খাঁ যে বাজে জমা নির্ধারণ করিয়াছিলেন, সুজা খাঁর আমলে তাহা আরও বৃদ্ধি পায়। “তিনি নজরানা মোক্‌ররি’, ‘জার মাথট’, ‘মাথট ফিল্‌খান’ এবং ‘আবওয়াব ফৌজদারি’ নামে অনেকগুলি নতুন বাজে জমা বসাইয়া রাজস্ব বৃদ্ধি করিয়াছিলেন। আলিবর্দীর শাসন-সূচনাতে হোরাখিলের ব্যয় নির্বাহের জন্ত সিরাজদৌলা কৌশলক্রমে বে নজরানা আদায় করিয়া লইয়াছিলেন, তাহা ক্রমে ‘নজরানা মনসুরগঞ্জ’ নামে বার্ষিক জমায় পরিণত হয়। আলিবর্দী-প্রবর্তিত ‘চৌধ মারহাট্টা’ নামে আরও একটি বাজে জমা বসিয়াছিল।”

সিরাজদৌলা (৪র্থ পরিঃ)—অক্সফোর্ড ইন্সট্রাক্ট

এইরূপ জমার উপর জমায় রাজা-জমিদার পর্ষদন্ত, রাজা-জমিদারের প্রজাগণও বিপন্ন। খাজনা না দিতে পারিলে তাহাদের সম্পত্তি নিলামে উঠে, দীর্ঘ মেয়াদের কয়েদে তাহাদিগকে আবদ্ধ থাকিতে হয়। সর্বত্রই জুলুম, কয়েদ, নিলামের হিড়িক। ঐতিহাসিক বলেন, ‘Everybody and everything was on sale’^১

ইহার উপরে মগ ও ফিরিঙ্গি পর্ষৎগীস দস্যুদের অত্যাচার। বাঙলা দেশের দক্ষিণ-পূর্বাঞ্চল সুন্দরবন তাহাদের অত্যাচারে ও দস্যুতায় শ্মশানভূমিতে পরিণত হইয়াছিল : The Mugs of those days were the desolators of the Sundarbans ; they, an alliance of the Portugeese, helped to reduce the now waste Sundarbans to a jungle though once fertile, populous country. (Rev. Long)

এই অত্যাচারের মধ্যে দেখা দিল কুখ্যাত বর্গীর হাঙ্গামা। “The Maratha Government lived by and for plunder” (V. A. Smith) রাজশেখর চতুর্থ ভাগ ‘চৌথ’ আদায়ের জন্ত এই মহারাষ্ট্রীয় অশ্বারোহী দস্যু পঞ্চপালের মত ছুটিয়া আসিয়া বাঙালীর জীবনে বিপণ্ডয় সৃষ্টি করিয়াছিল। ইহার ফলে লুটপাট প্রবল আকার ধারণ করিল, তাহাতে ছোট বড় ভেদ নাই :

বরগীর তরাসে কেহ বাহির না হএ।

চতুর্দিকে বরগীর তবে রসদ না মিলএ ॥

কলার আইয়া যত আনিল ডুলিয়া।

তাহা আনি সব লোকে খায় সিজাইয়া ॥

ছোট বড় লঙ্করে যত লোক ছিল।

কলার আঠঠ সিদ্ধ সব লোকে খাইল ॥

বিষম বিপত্তা বড় বিপরীত হইল।

অন্ত পরে কা কথা নবাব সাহেব খাইল ॥^২

এই হাঙ্গামায় কাহারও নিস্তার ছিল না। নবাব, রাজা-মহারাজ, দ্বাদি, বেনে, গ্রামবাসী সকলেরই সমান অবস্থা। ভারতচন্দ্র বলিয়াছেন :

নগর পুড়িলে দেবালয় কি এড়ায়।

বিস্তর ধার্মিক লোক ঠেকে গেল দায় ॥^৩

রাষ্ট্রীয় এই অব্যবস্থার যুগে, অত্যাচার, হাঙ্গামা ও অবিচারের এই সঙ্কটকালে

১। The Oxford History of India—Vincent A. Smith (British period chap ২)

২। মহারাষ্ট্রপুরণ—গঙ্গারাম। ৩। অন্নদামঙ্গল, গ্রন্থ-সূচনা।

প্রত্যেকটি লোক, এমন একটি বরাভয়দায়ী আশ্রয় খুঁজিতেছিলেন, যাহা তাঁহাদিগকে সর্বত্রঃ হইতে রক্ষা করিতে পারে। বৈষ্ণব ধর্মের মধ্যে সে আশ্রয় নাই, কারণ এ ধর্ম শঙ্করভক্তগদাপন্নধারী, নরক-মূর-বিনাশন, ঐশ্বর্যের প্রতীক, সর্বশক্তির আধার বিষ্ণুর শরণ না লইয়া, প্রেমধন, তারুণ্য ও কারুণ্যামৃত ধারায় অভিষিক্ত মহামাধুরীর ভজনা করিয়াছে। মহাপ্রভুর সময়ে সে ভজনাতেও বলিষ্ঠতা ছিল : কীর্তনের হুক্কারে-গর্জনে অত্যাচারী কাজী তটস্থ হইয়াছিলেন। কিন্তু অষ্টাদশ শতাব্দীতে সেই বলিষ্ঠ প্রেমধর্মের প্রাণ-প্রাচুর্য ক্ষয় হইয়া আসিয়াছিল, ছিল দুর্বল আবেগ আর ভাবালুতা। উপরন্তু বৈষ্ণবধর্ম গুরুবাদ-সর্ব্বত্র হইয়া পড়ায় ‘গুরুপ্রসাদী’র ব্যভিচার দেখিয়াও জন-সমাজ শিহরিয়া উঠিয়াছিল। বিপুল কান্তাপ্রেমের অসামাজিক পরিণাম এবং দুর্বল আবেগ-প্রবণতায় মানুষ আশ্রয় হইতে পারিতেছিল না।

জিনগণ তখন উন্মূখ হইয়া উঠিয়াছিল এমন একটি প্রেমশ্রয়ের জন্ত, যেখানে প্রেম আছে, ব্যভিচার নাই; দুর্বলতাও নাই। অথচ তাহাতে অত্যাচারের কবল হইতে মুক্তিলাভ করা যায়, পরম নির্ভরতার আশ্রয়সম্পর্পণ করা চলে। এই আশ্রয় শক্তির ব্যহ, অনন্ত করুণাময়ী, ‘কালভয়হারিণী’ জগজ্জননীর চরণ। রাজশক্তি যেখানে অব্যবস্থিত, রাজা যেখানে দুর্বল, রাজসভা যেখানে বিচারমূঢ়, যেখানে সর্ব্বাশ্রয়াশ্রয় মাতৃ-চরণই একমাত্র ভরসা, মায়ের একলাসই অভিযোগ জানাইবার উপযুক্ত স্থান। তাই সন্তান সহস্র অভিযোগ লইয়া মায়ের দরবারে উপস্থিত হইয়াছিলেন, নাগিশ জানাইয়াছিলেন—

(১) কোন্ অবিচারে আমার পরে

করলে হুঃখের ডিক্রিজারী? (রামপ্রসাদ)

(২) কোন্ অপরাধে এ দীর্ঘ মেঘাদে

সংসার-গারদে ধাকি বল। (নীলাম্বর মুখো)

(৩) আমি ওই খেদে খেদ করি—

ওই যে মা ধাকিতে আমার জাগা ঘরে হয় চুরি (রামপ্রসাদ)

অবশ্য অত্যাচারের প্রবল পীড়ন-মুখে মাতৃচরণে শরণ গ্রহণ করিবার আকৃতি পূর্ব পূর্ব যুগ হইতেই আরম্ভ হইয়াছিল। কবিকঙ্কণ চণ্ডীর ‘পশুগৎ’ বা ‘গোহারি’ তাহার একটি দৃষ্টান্ত। সপ্তদশ শতাব্দীর কয়েকজন ভূস্বামী—চাঁদ রায়, কেদার রায়, যশোর-রাজ প্রতাপাদিত্য প্রভৃতি শক্তির উপাসক ছিলেন। পূর্ব পূর্ব শতাব্দীর রাষ্ট্রীয় বিশৃঙ্খলা অষ্টাদশ শতাব্দীতে আরও ঘনীভূত হওয়ায় শক্তির উজ্জীবন এ যুগে অবশ্যস্তাবী হইয়া উঠিয়াছিল।

অত্যাচার হইতে বিমুক্ত হইবার আকাঙ্ক্ষায় বা পার্থিব ঋদ্ধির কামনায় মঙ্গলকাব্য-

গুলির মধ্যে শক্তির চরণে শরণ গ্রহণ করার প্রচেষ্টা দেখা গেলেও, মঙ্গলকাব্যাদির দেব-আদর্শ কোনক্রমেই উন্নত ধরনের ছিল না। হর-গৌরীর জীবনকে অতি সাধারণ পর্যায়ে নামাইয়া আনিয়া কবিগণ বস্তুতঃ ভক্তিদ্রসের পরিবর্তে ‘অনুকম্পা বসে’র (৭) সৃষ্টি করিতেছিলেন। সেখানে দেবী ‘কোপনচণ্ডী’, জ্যোত্স্নেহের অধীন। ভক্তের নিকট পূজা আদায় করিবার ছলে তিনি যে-কোন হীন কন্ম করিতে পারেন। চণ্ডীমঙ্গল কাব্যে দেবী ‘মহিষাসুরমর্দিনী’ রূপ ধারণ করা সত্ত্বেও কালকেতু ও ফুল্লরার মনে বিশ্বাস সঞ্চার করিতে পারেন নাই। শিবায়ন কাব্যে দেবী একেবারে অতি সাধারণ বাঙালী রমণীর মত সামান্য শাঁখার জন্ত স্বামীর সহিত কোন্দল করিয়াছেন। কোচনীর বেশে দেবীর মহাদেবকে ছলনাব ইঙ্গিতটিও সূস্থ নয়। কালিকা-মঙ্গল বা বিজ্ঞা-সুন্দর কাব্যে দেবী ‘কালের কামিনী’, অষ্টৈব কামনা পরিপূর্ণ করিবার জন্ত তিনি উপর হইতে ভক্তকে ‘সিঁদকাঠি’ ফেলিয়া দিয়াছেন। মনসামঙ্গল কাব্যে মনসা ও চণ্ডী উভয়ের আদর্শই অল্পমাত্র ‘মঙ্গলকাব্যের’ দেবী অপ্রতিষ্ঠিত, পুরাণ ও তন্ত্রের দ্বন্দ্ব-সুন্দর মহিমাম্বিত ককণাময়ী অগ্ণচ দৈত্যদলনীর আদর্শ হইতে নষ্ট।

অষ্টাদশ শতাব্দীর ব্যাপক বিশৃঙ্খলার পটভূমিকায়, যাহারা শাক্তব্যাঘ্রে আশ্রয় লইতেছিলেন, তাঁহারাও অনেকে শক্তি সাধনার সমৃদ্ধ আদর্শ হৃদয়ঙ্গম করিতে পারেন নাই। রাজ-বাজডান মধ্যে অনেকেই শক্তিপূজার রাজসিক আয়োজন ও পঞ্চ ম-কার তন্ত্রের প্রতি আকৃষ্ট হইয়াছিলেন। মোগলশাসনের অন্তঃগমনকালে বিবৃত বাদশাহী মেজাজ ও চালচলন অনুকরণ করিতে গিয়া তাঁহারা দিয়ার নাগরসমভ নগ্ন লালসা, প্রাণহান আডম্বর, রাত্রিমতা ও কচিবিগর্হিত দেহসম্ভোগের দ্বার উন্মুক্ত করিয়া দিয়াছিলেন। ধর্ম-কন্মও এই প্রভাব হইতে মুক্ত ছিল না। প্রতিমার সাজসজ্জা, ঝাউলঠন-রোশনাযের সমারোহ, বাহুপূজার উপচানবাল্য, অশ্লীল নৃত্যগীত—এইগুলি ছিল পূজার মুখ্য উপকরণ।

এই পরিস্থিতির মধ্যে শক্তির সাধকরুদ্ধ হ্রি হইয়া থাকিতে পারেন নাই। জনগণের অসহায় অবস্থা, দেবীচরিত্রের দুর্গতি এবং মাতৃ-আরাধনার এই বিকৃত আদর্শ তাস্ত্রিক যোগীর তপোভঙ্গ করিল। নিবাতনিকম্প দেহে অনুকম্পার আবেশ সঞ্চারিত হইল; স্বকীয় গোপ্য প্রকৃতি বিসর্জন দিয়া প্রবর্ত সাধকের মত তাঁহারা সংসারের দিকে দৃষ্টি নিক্ষেপ করিলেন। সহস্র সহস্র নিপীড়িত মানবের অভিযোগ তাঁহাদের কণ্ঠে ধ্বনিত হইল, কেন এই অবিচার, কেন এই হুঃখ ?

শুধু তাই নয়, মঙ্গলকাব্যের হীনতা ও দীনতা হইতে মুক্ত করিয়া, পুরাণ ও তন্ত্রের অলৌকিক মহিমাধারা তাঁহারা জগজ্জননীর রূপমূর্তি প্রতিষ্ঠা করিলেন। এই জননী

প্রতিষ্ঠালোভী, জীৰ্ণ্যাকাতর কোপনচণ্ডী নহেন। তিনি মহামহিমাধিতা, তিনি মহিষাসুরমর্দিনী অথচ বরাভয়ধারিণী, তিনি করুণারূপিণী, অনন্ত মেহময়ী। ঘরের মেয়ে হইয়াও তিনি মহেশ্বরী। তাই তাঁহারা গাহিলেন :

উমা আমার সামান্য মেয়ে নয়।

গিরি, তোমারি কুমারী তা নয়, তা নয়।

ওহে, কারো চতুস্থুখ, কারো পঞ্চমুখ

উমা তাদের মস্তকে রয়। (রামপ্রসাদ)

মাতৃপূজার সর্বোত্তম আদর্শও তাঁহারা দেখাইলেন। মাতৃপূজা জাঁকজমকের পূজা নয়, ভাবের পূজা, ভক্তির পূজা : ‘ঢাকের বাজনা, ঢাকের গয়না’ তিনি তুষ্ট হন না, কপটভক্তির ছল তিনি ধরিতে পারেন। মাতৃ-আরাধনার যে মহান আদর্শ, যে অতি-সুন্দর দিব্যভাব সংস্কৃত ভাষায় তন্ত্রশাস্ত্রে গোপন ছিল, শক্তিসাধক কবিগণ তাহাকেও ভাষায় প্রকাশ করিলেন। অতি গোপনীয় ‘কুণ্ডলিনী-যোগ’ গোপন রহিল না। শাক্ত পদাবলীর পদে পদে এই উন্নত তাত্ত্বিক যোগেব নির্দেশ রহিয়াছে।

ধর্ম্মাচরণে ভেদবুদ্ধি আনোপ করিয়া মানুষ ঘেবাঘেঘি করিতেছিল। সাধক তাহারও অসারতা প্রতিপন্ন করিলেন। এ দেশের সংস্কৃতিতে বহুকাল হইতে সম্বয়ের প্রচেষ্টা ছিল। এই শতাব্দীর অত্যাচারের প্রেক্ষাপটে শাক্তসঙ্গীতগুলির মধ্যে সেই সম্বয়ের বাণী উদ্বেষিত হইল। সাধকগণ যেমন একদিকে শেব, গাণপত্য, শাক্ত, সৌর আর বিষ্ণুভক্তদিগের একত্র প্রতিপাদন করিলেন, তেমনি আবার হিন্দু, মুসলমান, মগ, ফিরঙ্গীদের উদ্দেশ্য করিয়াও গাহিলেন, ‘নবে এক, একে সব, একের বলে সবাই বলী।’

অষ্টাদশ শতাব্দীর রাজনীতিক পরিবেশে জনজীবনে যে মৰ্ম্মান্তিক আঘাত ও বেদনা নামিয়া আসিয়াছিল, তাহাকে জয় করিবার কৌশলও সাধকগণ মানুষকে শিখাইতে লাগিলেন। মাতৃচরণে শরণাগতি, মায়েব চরণে অনন্ত নির্ভরতাই হুংখ জয় করিবার শ্রেষ্ঠ উপায়। কালীনামের কেল্লায় যে বসবাস করে, তাহার হুংখ কি, ভয় কি! তিনিই তো নির্ভয়ে বসিতে পারেন, ‘আমি কি হুংখে ডরাই!’ অবশ্য হুংখের আত্মস্তিক নিবৃত্তিই শক্তিসাধনার চরম লক্ষ্য। সেই লক্ষ্যে পৌছিতে হইলে মনকে অস্তমুখী করিতে হয়। মনকে অস্তমুখী করিতে পারিলে যে-কোন হুংখকে জয় করা সম্ভব। তাত্ত্বিক যোগ তাহার উপায়। শাক্ত-পদাবলীর মধ্যে বহুস্থলে সেই অতি গূঢ় যোগের নির্দেশ দেওয়া হইয়াছে।

কিন্তু এই যোগ নীরস যোগ-সাধনা মাত্র নয়, ইহা মাতৃমহাভাবের উপর প্রতিষ্ঠিত।

ভাবের ভিত্তির উপর এই যোগ। মায়ের সহিত ভাব করিয়া, মায়ের প্রতি মন রাখিয়া মা-কেই সর্বত্র জ্ঞান করিয়া এই যোগ সাধন করিতে হয়। সেই মা বাহিরে নাই, আছেন ভিতরে, আছেন এই দেহের মধ্যেই। চঞ্চল মনকে মাতৃভাবে ভাবিত করিয়া দেহ-চক্রে কেন্দ্রীভূত করাই শ্রেষ্ঠ সাধনা। এই সাধনার মধ্যে একদিকে যেমন দুঃখজয়ের ইঙ্গিত বর্তমান ছিল, তেমনই আবার ইহার মধ্যে বাঙালীর চিরকালের ভাবসাধনাও পরিতৃপ্তি লাভ করিয়াছিল।

শাক্ত সঙ্গীতগুলির অসাধারণ সমৃদ্ধির আর এক কারণ, গীতিকবিতাকপে ইহাদের প্রতিষ্ঠা। শাক্ত পদাবলী গীতিকবিতা। গীতিকবিতার ব্যক্তিনিষ্ঠ ভাবের অঙ্কুর এই বিশিষ্ট সাধন-প্রণালীর মধ্যেই নিহিত। কবি যখন বহির্বিষয় হইতে মনকে গুটাইয়া আত্ম-সমাহিত হন, তখনই গীতিকবিতা সৃষ্টির সম্ভাবনা জাগে। অষ্টাদশ শতাব্দীর রাষ্ট্রীয় বিশৃঙ্খলা ও অত্যাচার হইতে মাতৃচরণে শরণ লইবার আকাজক্ষা, ভক্তজনের অন্তর্মুখী হইবার সুযোগ ঘটিয়াছিল। কিন্তু এই অন্তর্মুখিনতা জগৎ-পলাতকার মনোরুতি বলিলে ভুল করা হইবে, কারণ শক্তিসাধনার মধ্যে সংসারত্যাগের কথা নাই; তাঁহাদের নিকট 'নৃগৃহং বন্ধনাগারম্'—গৃহ বন্ধনাগার নয়। শক্তিসাধক প্রায় সকলেই গৃহী। দেহস্থ শক্তিকে সঞ্চর্ষণ করিয়া ব্যবহারিক ক্ষেত্রে প্রয়োগ করাই শক্তি-সাধনার উদ্দেশ্য। অতএব পুলায়নের মনোরুতিতে নয়, দুঃখকে জয় করিবার মত শক্তি সঞ্চয়ের জগ্ৰহ সাধককে আগ্রহ হইতে হয়। এই অবস্থাতেই 'স্মরণীয় স্মৃতির রোমন্থনের সুযোগ ঘটে' (তুলনায়, 'Emotion recollected in tranquillity') শাক্ত পদাবলীর মন্বয় কবিতাগুলি এই অবস্থার সৃষ্টি। তাই সাধকের অন্তর্ভাবের সহিত জনজীবনের বিচিত্র দুঃখ-বেদনা, আশা-আকাজ্জার সুর ইহাতে ধ্বনিত হইয়াছে।

বস্তুতঃ অষ্টাদশ শতাব্দীর ঐতিহাসিক ও সামাজিক পরিস্থিতিই অতি গোপনীয় শক্তি সাধনার সংস্কৃত-সূচক শাক্তপদাবলী রচনার উৎসমুখতি অনর্গলিত করিয়া দিয়াছে : যেহেতু ইহাদের রচয়িতা ও শ্রোতা উভয়েই নিষ্পেষিত বাঙালী সমাজ, সেইজন্ত বাঙলা ভাষাতেই গানগুলি রচিত হইয়াছে। নিষ্ঠুর অত্যাচারের পেষণতলে তন্ত্রের বাধানিষেধ ছিন্নভিন্ন হইয়া গিয়াছে। সংস্কৃত ভাষার পরিবর্তে 'সকলিকৃষ্টি' হইয়াছে ভাবপ্রকাশের নিকৃষ্টি, কুলবধূর মত গোপ্য গুহসাধন হইয়াছে ইহাদের বর্ণনীয় বিষয়। দুঃখের অভিঘাত হইতে ইহাদের জন্ম, সামাজিক চেতনা ইহাদের অবলম্বন ; কালীনামে ইহাদের প্রতিষ্ঠা, মন্বয়সঙ্গীতে ইহাদের প্রকাশ। যুগের রাষ্ট্রীয়, সামাজিক ও ধর্মগত প্রেরণাই শাক্তসঙ্গীতের মূল প্রেরণা। এই জগ্ৰহ অষ্টাদশ শতাব্দীতে ইহাদের এত সমৃদ্ধি।

॥ তিন ॥

শক্তিপূজার ইতিহাস ও ভারতীয় সাহিত্যে

শক্তিবাদের প্রভাব

শক্তিবাদে বিমিশ্র উপাদান

শক্তিবিষয়ক সঙ্গীতগুলি আধুনিক কালে রচিত হইলেও, যে শক্তিবাদকে আশ্রয় করিয়া এগুলি গীতযুগে লাভ করিয়াছে, তাহার ইতিহাস অতি প্রাচীন। বর্তমানের মাতৃরূপ, তাঁহার তত্ত্ব ও উপাসনার মধ্যে অনেক যুগের অনেক সংস্কার আসিয়া মিলিত হইয়াছে: “There is no doubt that this Goddess and her cult do unite traits of very different deities, Aryan as well as Non-Aryan”

শক্তিদেবী ও তাঁহার উপাসনাপদ্ধতির মধ্যে একদিকে আছে উচ্চাঙ্গের আধ্যাত্মিকতা ও ভাবুকতা, অত্রদিকে আছে তামসিক আচারের প্রবলতা; দেবী এদিকে রুক্ষবর্ণা, নগ্নিকা, ভয়ঙ্করী, অত্রদিকে বরাভয়দায়িনী; উপাসনার একদিকে বিস্তৃত যোগ, অত্রদিকে পঞ্চ ম-কার তত্ত্বের বাহুল্য। ইহাদের মধ্যে যে আর্গ ও ভারতের আর্থেতর জাতির প্রভাব একাধারে সংহত হইয়াছে, তাহাতে সন্দেহ নাই। দেবতাকে মাতৃরূপে কল্পনা করিবার পশ্চাতেও আদিমতম জাতির মনোভাবটি সুস্পষ্ট।

শক্তি পদাবলীর মধ্যেও অনেক কালের প্রাচীন কাহিনী ও সংস্কারের পরিচয় পাওয়া যায়। শক্তি পদকর্তা যখন গান করেন,

পাতালেতে ছিলে মা গো হয়ে ভদ্রকালী

কত দেবতা করেছে পূজা দিয়ে নরবলি গো। (রামপ্রসাদ)

অথবা,—

তোমায় ধরা সে তো বিষম দায়!...

ধরেছিল ব্যাধের ছেলে কালকেতু তোমায়!...

তোমায় রাবণ সেই লঙ্কাপুরে অতি যত্নে যত্ন কোরে

পূজা কোরে সবংশেতে যায়। (নীলমণি পাটনী)

—তখন মনে হয়, পাতালের ভদ্রকালী, ব্যাধের ছেলে কালকেতুর মাতৃপূজা, রাক্ষস রাবণ রাজার মাতৃ-আরাধনা প্রভৃতি পৌরাণিক সংস্কার মাত্র। কিন্তু ইতিহাসের ধারা অনুসরণ করিলে ধরা পড়ে, ইহাদের ভিতরে ভারতবর্ষের অতি প্রাচীন জাতিসমূহের মাতৃ-উপাসনার ঐঙ্গিত প্রচ্ছন্ন আছে।

এ দেশে মাতৃ-আরাধনার প্রথাটি অনাদি কালের। বেদে, তথ্যে, দর্শনে, পুরাণে একাধিকস্থলে বলা হইয়াছে, দেবীই ‘প্রথমা’ ‘আগা’ ‘নিত্যা’ ; শাক্ত পদাবলীতে আছে, তিনি ‘আদিভূতা সনাতনী’। ঐতিহ্যগুলি কেবল তত্ত্বগত নয়। যাহারা ভূবিজ্ঞা, নৃবিজ্ঞা ও প্রত্নতত্ত্ব লইয়া আগোচনা করিয়াছেন, বৈজ্ঞানিক বিচার-বিশ্লেষণের পথ ধরিয়া সত্যকে উদ্ঘাটন করিতে এয়াস পাইয়াছেন, তাঁহারা বলেন ‘From time immemorial India is the home of the worship of Prakriti or later Sakti.’

ভারতের আদিমতম জাতিরাই মাতৃ-দেবতার প্রথম উপাসক

এই প্রকৃতির প্রথম উপাসক কাহারো? ভারতীয় সংস্কৃতিতে দুইটি স্বতন্ত্র ধারার পরিচয় পাওয়া যায় : ‘দৈব আশ্রয় এবং চ,’ ‘বৈদিকী তাত্ত্বিকী চৈব’। একটি দৈব বা বৈদিক, অপরটি আশ্রয় বা তাত্ত্বিক। একটি পুরুষ-প্রধান, অপরটি মাতৃ-প্রধান। আধ্যসমাজ গুরুত্ব কেন্দ্রিক, তাঁহাদের প্রধান দেবতা পুরুষ। অতএব অপর ধারাটি আধ্য ভিন্ন অস্ত্র জাতির। এই জাতি আখ্যাদের প্রবল প্রতিদ্বন্দ্বী ছিলেন। আধ্যসমাজের নিকট ইহারা চৈবকাল নির্দিষ্ট হইয়া আসিয়াছেন। বেদে ইহাদিগকে বলা হইয়াছে অশ্রুত, দম্ভ্য ; ইহারা ‘অনাশা’ (noseless), ‘শিশ্নদেবা’ (worshipper of phallic emblems), ‘অযজ্ঞা’ (never performed sacrifices) এবং ‘অন্ত্যব্রতা’ (follower of strange laws) ; ব্রাহ্মণ গ্রন্থে ইহাদিগকে বল হইয়াছে ‘বয়াংসি,’ ‘অন্ত্যজ্ঞা’ ইহারা মহাকাব্য-পুরাণের রাক্ষস, দৈত্য, দানব, নিষাদ, কিরাত। ইতিহাসে ইহারা ‘বর, পুলিন্দ বা আদিবাসী নামে অভিহিত হইয়াছেন।

ভারতীয় সংস্কৃতির লৌকিক বা তাত্ত্বিক ধারাটি এই আখ্যেতর জাতির ধারা। মাতৃপূজার প্রথম প্রবর্তক ইহারা! ইহাদের সমাজ মাতৃকেন্দ্রিক (Matriarchal)। তাই ইহাদের ক্রিয়াকর্ম ও উৎসব মাতৃভাবে পূর্ণ। ধর্মও মাতৃ-প্রধান। মাতৃভাবাসক্ত বলিয়াই সেই আদিবৃগে ভ্রম ও বিষয়ে অভিভূত হইয়া, যখন ইহারা প্রথম ধর্মের পরিকল্পনা করিয়াছিলেন, তখন তাহার পুরোভাগে প্রাতিষ্ঠিত হইয়াছিলেন

মাতৃকাদেবী ; সৃষ্টির মূলে পালনীয়শক্তিরূপে, ধ্বংস ও ভীতির অধিকর্তারূপে, সমাজের নিয়ন্ত্রীশক্তিরূপে জননী বা মাতৃদেবতাই ছিলেন প্রথম। ও প্রধান।

ইতিহাস হইতে এই সত্য আরও সুস্পষ্ট হয়। আর্য্য-ভিন্ন অপর জাতি হিলাবে ইতিহাসে (১) নিগ্রোবটু (২) অষ্ট্রিক (৩) দ্রাবিড় ও (৪) মোঙ্গল বা তিব্বতীয় চীন (Tibetan Chinese) জাতির উল্লেখ করা হইয়াছে।

অষ্ট্রিক

নিগ্রোবটু জাতির তেমন কোন চিহ্নই আজ আর নাই ; সম্ভবতঃ এই জাতি অষ্ট্রিক জাতির সহিত এক হইয়া গিয়াছে। কোল, ভীল, সাঁওতাল রূপে অষ্ট্রিক গোষ্ঠীর উত্তরাধিকারী আজিও বর্তমান। ইহারা মাতৃ-উপাসক। পর্বতে-অরণ্যে ইহাদের বাস, জীবিকা—শিকার ও কৃষিকার্য্য। সম্ভবতঃ দেবীর ‘শাকম্বরী’, ‘সীতা’ (‘কর্ষকাণাং চ সীতেতি’—হরিবংশ), ‘বনদুর্গা’ নামগুলি অরণ্যচারী, কৃষিজীবী অষ্ট্রিক জাতি হইতেই প্রচলিত হইয়াছে।

দ্রাবিড়

আর্য্যপূর্ব্ব জাতিদের ভিতর শিকায়-দীক্ষায় সর্কাপেক্ষা সমুন্নত ছিলেন দ্রাবিড় জাতি। একদিন সমগ্র ভারতবর্ষে তাঁহাদের একাধিপত্য ছিল। উত্তর-পশ্চিম সীমান্ত বেলুচিস্তান (ব্রাহুই) হইতে উত্তর-পূর্ব্ব সীমান্ত বঙ্গদেশ-আসাম পর্যন্ত এবং হিমালয় হইতে কত্থাকুমারিকা, এমন কি সিংহল পর্য্যন্ত ইহাদের অধিকার বিস্তৃত ছিল। পুরা-তত্ত্ববিদ পণ্ডিতগণ বলেন, মহেঞ্জোদারো ও হরপ্পার কীর্ত্তিও এই দ্রাবিড় জাতির।

মার্শাল সাহেব ও ফাদার হেরাশ এবং অগ্রাণ্ড সকলেই স্বীকার করিয়াছেন, শিল্প-উপত্যকার সভ্যতার স্রষ্টারা ছিলেন মাতৃ-উপাসক। ইহাদের মধ্যে উন্নত ধরনের যোগসাধনা (দ্রষ্টব্য পশুপতি শিবের চিত্র) এবং মাতৃ-উপাসনা (দ্রষ্টব্য গৌরীপট্ট) প্রচলিত ছিল। ‘মৃতের লুপ’ মহেঞ্জোদারো হইতে এই যে জীবন্ত তথ্য আবিষ্কৃত হইয়াছে, তাহাতে স্পষ্টতঃ প্রমাণ হয়, এদেশের মাতৃ-উপাসনার উৎস অতি প্রাচীন : “The clay figures and phallic beatylic stones suggest that Druga and Shiva worship was a very much greater antquity in India, than has hitherto been supposed.”^১

১। Donald A. Mackenzie (Preface to Pre-historic Ancient and Hindu India)

মোঙ্গল বা তিব্বতীয় চীন জাতি

মোঙ্গল বা তিব্বতীয় চীন জাতিও মাতৃভাষাসক্ত। অর্বাচীন মোঙ্গল জাতির আদি জননী এক বিধবা নারী : “The soberest story on record that their ancestor Budantsar was miraculously conceived of a Mongal widow.” (Encyclo. Britannica) ; ইহাদের সমাজও মাতৃ-তান্ত্রিক।

বহুকাল পূর্বে ইহারা চীন ও তিব্বতীয়দের সংস্কার লইয়া, ব্রহ্মপুত্রের উপত্যকা ধরিয়া, অরণ্য-সঙ্কুল গিরিপথে ভারতের পূর্বাঞ্চলে প্রবেশ করিয়াছিলেন। আসামের পার্শ্বত্যা জাতি—কৌচ, কিরাস্তী, নাগা, গারো এই মোঙ্গল জাতি-সঙ্কুল ; প্রাচীন সাহিত্যে ইহারা নাগ, কিরাত নামে অভিহিত হইয়াছেন ; V. A. Smith মনে করেন, বৈশালীর রজি-লিচ্ছবি বংশে মোঙ্গলীয় প্রভাব বর্ত্তমান।

বাহুল্যদেশে দ্রাবিড় জাতির সহিত এই মোঙ্গল জাতির মিশ্রণ ঘটিয়াছিল। বাঙালীকে কোন কোন ঐতিহাসিক বলিয়াছেন, ‘Mongolo Dravidian’^১ এ দেশের মাতৃসাধনার ইতিহাসে মোঙ্গলীয়দের প্রভাব অপরিসীম। কেহ কেহ মনে করেন, বাঙালার মঙ্গলচণ্ডী মোঙ্গল জাতির উপাস্ত্র দেবতা। ডঃ বিনয়তোষ ভট্টাচার্য্যের মতে, হিন্দুতন্ত্রের ‘তারার’ বৌদ্ধ ‘মহাচীনতারার’ হইতে অভিন্ন ; ইহার পূজা চীন দেশ হইতে আনীত হইয়াছে। শক্তিপূজার প্রণয় ফুল জবাফুল। ইংরাজিতে ইহাকে বলা হয় China rose ; হইতে পারে, জবাফুল চীন হইতে আগত। তিব্বতীয় লামাগণ শক্তির প্রচণ্ড, উগ্রচণ্ডা মূর্তির উপাসক। হিন্দুতন্ত্রের ‘ডাকিনী’ লামাদের দেবতা হইতে পারেন, কারণ তিব্বতে জ্ঞানী অর্থে ‘ডাক’ শব্দটির প্রচলন আছে। ‘ডাকিনী’ ইহার স্ত্রীলিঙ্গ রূপ।

ফল কথা, মাতৃ-উপাসনার প্রবর্ত্তক ও কল্পনাকারী যে আর্য্যোত্তর মাতৃতান্ত্রিক জাতি, তাহাতে সংশয়ের অবকাশ নাই। ইতিহাস তাহার জলন্ত সাক্ষ্য। আর্য্যগ্রন্থেও বহুস্থলে দেবীকে পুন্দি, শবর, কিরাত প্রভৃতির উপাস্ত্র দেবতা বলিয়া ঘোষণা করা হইয়াছে :

পর্কতাগ্রেষু বোরেবু নদীষু চ শুহাসু চ।

বাসন্তব মহাদেবি বনেষু পবনেষু চ॥

শবরৈর্করৈশ্চৈব পুন্দিমৈশ্চ সুপূজিতা।

ময়ূরপিচ্ছধ্বজিনি লোকান্ ক্রমসি সর্কশঃ ॥^২

আদিম জাতির মধ্য হইতেই মাতৃ-উপাসনার ধারা উৎসারিত হইয়া, যুগে যুগে অত্যন্ত প্রত্যেকটি ধর্মের উপর অমোঘ প্রভাব বিস্তার করিয়াছে। আত্মর বা লৌকিক বলিয়া ইহার প্রতি বক্রকটাক্ষ নিক্ষেপ হইলেও এই সাধনার মোহকর আকর্ষণ হইতে কেহই মুক্ত হইতে পারেন নাই। আর্থ্যধর্মে ও সাহিত্যে, বৌদ্ধতন্ত্রে, বৈষ্ণব সাধনায় এবং বাঙলা সাহিত্যের বিভিন্ন শাখায় শক্তিপূজার প্রভাব বিद्यমান। তবে কোথাও ইহা উন্নীত হইয়াছে, কোথাও আদর্শের অবনতি ঘটয়াছে, কোথাও বা সমীভবনের ফলে মাতৃ-উপাসনা নব রূপান্তর লাভ করিয়াছে। এই উন্নয়ন, অবনমন ও রূপান্তরের মধ্যেই শক্তিসাধনার বিবর্তনের সূত্র বিধৃত।

✓ আর্থ্য সাহিত্যে মাতৃভাবে প্রসার

আর্থ্য সমাজ ছিল পুরুষ-কেন্দ্রিক। আর্থ্যধর্মে পুরুষেরই প্রাধান্য। ঋগ্বেদের দেবতাগণের মধ্যে প্রধান—ইন্দ্র, সূর্য্য, মরুৎ, ত্যো, বরুণ, অগ্নি। ইঁহার পুরুষ। এক একজনে অসীম শক্তিদর। ইঁহাদের তুলনায় স্ত্রী-দেবতা একান্ত নিম্নাভ। পুরুষের স্ত্রী, দয়িতা এবং কল্যায়ক জ্ঞী দেবতাদের প্রতিষ্ঠা। সরস্বতীকে যদিও ‘অম্বিতমে’, ‘দেবীতমে’ বলিয়া সম্বোধন করা হইয়াছে, তথাপি তিনি সরস্বান নদীর পত্নী নদী-বিশেষ। পৃথিবীমাতা দোম্পিতার পত্নী। রাত্রি ও উষা ‘দুহিতদিবঃ’ অর্থাৎ দোম্পিতার কন্যা; তাঁহারা দুই ভগ্নী, দুই দিব্যযোষা; উষা সূর্যের দয়িতা, আর রাত্রি বরুণের প্রিয়া।

একটু লক্ষ্য করিলেই দেখা যাইবে, ঋগ্বেদে স্ত্রী দেবতা যেন পুরুষের ছায়া। কিন্তু আয্যেতর জাতির মাতৃদেবী ‘পার্বতী’ স্বামী শিবের কেবল ছায়া নহেন, তিনি স্বতন্ত্র। আদিমতম জাতিগণ সৃষ্টির মূলান্তসন্ধান করিতে গিয়া যে দুইটি জনন-যন্ত্রকে প্রত্যক্ষ করিয়াছিলেন, তাহাদের কোনটিকেই তাঁহারা তুচ্ছ বলিয়া ভাবিতে পারেন নাই। সৃষ্টি-ক্রিয়ায় উভয়েরই সমান প্রাধান্য। উপরন্তু জনয়িত্রী ও পালয়িত্রী শক্তিরূপে জননীর শ্রেষ্ঠত্ব। তাই তাঁহাদের দৃষ্টিতে জননীই প্রধানা ও প্রথম। পরবর্তী আর্থ্য সাহিত্যে ক্রমে এই মাতৃদেবীর প্রাধান্য প্রতিষ্ঠিত হইয়াছে।

দেবীমুক্ত

পুরুষ-প্রধান বৈদিক সাহিত্যেও কোন কোন স্থলে মাতৃকা দেবী অলৌকিক মহিমায় মহিমায়িত হইয়া উঠিয়াছেন। আর্থ্য ঋষিদের মধ্যে ছিল অদ্ভুত কবিত্বশক্তি। তাঁহাদের দার্শনিকতাও অসাধারণ। এই কবিত্বে ও দার্শনিকতায় মণ্ডিত হইয়া ঋগ্বেদেরই শেষাংশে (দশম মণ্ডলে) মাতৃকাশক্তি ‘আদিশক্তির্দেবতা’রূপে প্রতিষ্ঠিত

হইয়াছেন। অষ্টাংশ-ঋষি-কল্পা ব্রহ্মবাদিনী বাক্ পরম কারণকে মাতৃশক্তিরূপে উপলব্ধি করিয়া গাহিয়াছেন,

অহং রুদ্রেভির্বহুভিশ্চরাম্যহ-

মাদিত্যৈরুত বিশ্বদেবৈঃ।

অহং মিত্রাবরুণোভা বিভর্ষ্যাহ-

মিত্রায়ী অহমশ্বিনোভা ॥ ঋগ্বেদ, ১০।১২৫।১

—একাদশ রুদ্র, অষ্টবহু, দ্বাদশ আদিত্য ও বিশ্বদেবগণরূপে আমিই নিখিল বিশ্বে পরিভ্রমণ করি ; মিত্র ও বরুণ, ইন্দ্র ও অগ্নি এবং অশ্বিনীকুমারদ্বয়কে আমিই ধারণ করি।

ইহাই প্রসিদ্ধ দেবীহৃক্তের প্রথম ঋক্। এই সূক্তাধিষ্ঠাত্রী দেবতা 'রাষ্ট্রী'—রাষ্ট্রশক্তি, তিনিই 'চকিতুর্বা'—সর্বদর্শিনী ; তিনি 'সংগমনী বহুনাং'—সম্পদসমূহের জনয়িত্রী, তিনিই 'প্রথমা যজ্ঞিয়ানাম্'—যজ্ঞোদ্ভিষ্ট দেবভাগণের মধ্যে প্রথমা। জ্বা-পৃথিবীতে তিনিই অমুপ্রবিষ্ট, তিনিই জ্বালোকের প্রসূতি ; তিনিই আবার 'পরো দিবা পর এনা পৃথিবী'—আকাশ ও পৃথিবীর অতীত হইয়া 'এতাবতী মহিনা সংবভূব'—স্বীয় মহিমায় জগজ্জপ ধারণ কবিয়া আছেন।

বস্তুতঃ আর্যোক্তর জাতির মাতৃকাদেবী এই সূক্তেই সর্বপ্রথম লিখিতভাবে আর্ধ্য-দর্শন সুলভ ব্যক্তাবাক্য সূক্ষ্মতায় অভিযুক্ত হইয়া পরমায়া ব্রহ্মের মত দিব্যস্বরূপে প্রতিষ্ঠিত হইয়াছেন। এখানে তিনি একই আধারে বিশ্বাত্মক ও বিখ্যোত্তীর্ণ। তাত্ত্বিক শক্তি-সিদ্ধান্তের ইহাই প্রথম লিখিত প্রকাশ।

রাত্রিসূক্ত

শক্তিদেবীর এইরূপ মহিমা বেদের অন্ত্রও ছল্ভ নয়। ঋষি বিশ্বামিত্রের গায়ত্রীমন্ত্রে ইনিই সপ্তলোকচারী সবিতাদেবের বরণীয় ছাতি, বুদ্ধির নিয়ন্ত্রী শক্তি। একটি সামসূক্তে ময়ূরপুচ্ছভূষণা, পাশহস্তা কিরাতী বা শবরী 'রাত্রি'-দেবীরূপে স্তুতি লাভ করিয়াছেন :—
এখানে তিনি প্রাণিগণের সূত্রবিধাত্রী এবং সমস্ত কোমারী শক্তির সমষ্টিরূপে কল্পিতা :—

ও রাত্রিং প্রপণ্ডে পুনর্ভূং ময়োভূং কল্যাং

শিখণ্ডিনীং পাশহস্তাং যুবতীং কুমারিণীম্।

সামবেদের এই রাত্রিসূক্ত এবং ঋগ্বেদের দেবীহৃক্ত চণ্ডীপাঠের পূর্বে পাঠ করার রীতি আছে। ঋগ্বেদেও একটি রাত্রিসূক্ত আছে (ঋ, ১০, ১২৭)। এই সূক্তে রাত্রির যে রূপময়ী অভয়দাত্রী মূর্তি অঙ্কিত হইয়াছে, তাহা 'কালরাত্রি মোহরাত্রি' রূপা মহাকাশীর রুদ্র-সুন্দর রূপপ্রতিমা। শক্তির নাদময়ী করনাও ঋগ্বেদে ছল্ভ নয়। মনে হয়, বেদের সোমতত্ত্বও শক্তি-তত্ত্বের প্রভাব বিস্তারিত। পরবর্তীকালের কোন-কোন

আৰ্ঘ্যগ্রহে এই 'সোম'কে বলা হইয়াছে 'উময়া সহ বর্তমানঃ' শিব। স-উমা শিবই সোম। এই সোম-আরাধনার উপচার সোম-রস—'সোমেনারাধয়েদবং সোমলোক-বহেশ্বরম্' (ঋগ্বেদ কৃম্পূরণ, উপরিভাগ, ২৪, ৩১ অধ্যায়)

অথর্ববেদে শক্তিসাধনার কথা

বৈদিক সংহিতাগুলির ভিতর অথর্ববেদেই শক্তিবাদের প্রভাব বেশী। কেহ কেহ অথর্ববেদকেই শক্তিপূজার মূল উৎস বলিয়া মনে করেন। এই বেদে শক্তি-উপাসনার মূলতত্ত্ব, শক্তিপূজার অভিচারাদি ক্রিয়া, শাক্তাচারসম্মত দীক্ষা, বিবাহ, মৃতের সৎকার, যজ্ঞ এবং অদ্বৃত্ত ভৌতিক ও ইন্দ্রজালিক ক্রিয়াকলাপ ও মন্ত্রের উল্লেখ আছে। ঋগ্বেদের জগৎ যেন অথর্ববেদের জগৎ হইতে সম্পূর্ণ স্বতন্ত্র; ঋগ্বেদে কবিত্ব ও কল্পনা, অথর্ববেদে সাধনক্রিয়া; ঋগ্বেদে পার্থিব ঋদ্ধির জন্ত দেবতার নিকট প্রার্থনা, আর অথর্ববেদে বাহুবীজ্য সাধনা। অথর্ববেদে অপ্রাকৃত দানবীয় শক্তির স্তুতি; পাপদেবতা 'নিখাতি'ও এখানে বন্দনীয়। ইহা পিশাচ ও রাক্ষসের উপদ্রবকে শান্ত করিবার নানাপ্রকার মন্ত্রে পরিপূর্ণ। এক কথায় শক্তিসাধনার যাবতীয় ক্রিয়া অথর্ববেদে রূপ ধরিয়াছে। সম্ভবতঃ এই জন্তই বহুকাল পর্য্যন্ত অথর্ববেদ আৰ্য্যঋষির ত্রিবেদের অন্তর্ভুক্ত হয় নাই : ইহার সম্পর্কে অভিযোগ করা হইয়াছে ; “অথর্ববেদস্ত যজ্ঞানুপযুক্ত শান্তিপোষ্টিকাভিচারাদি-কর্ম-প্রতিপাদকত্বেন অতঃস্ত বিলক্ষণ এব।” (প্রস্তানভেদ)।

উপনিষৎ

কেবল অথর্ববেদের সংহিতাভাগে নয়, উপনিষদগুলিতেও আদিমতম জাতির শিব ও শক্তিদেবতার অখণ্ড প্রভাব বিস্তৃত হইয়াছে। শক্তিতত্ত্বে শিব ও শক্তির অদ্বৈত সাযুজ্য প্রতিষ্ঠিত হইয়াছে। শিবই শক্তি, শক্তিই শিব। সমগ্র সৃষ্টি শিব-শক্ত্যাত্মক। কোন অনাদিকালে শিব-শক্তির যুগনন্দ অর্দ্ধনারীশ্বর মূর্তির কল্পনা করা হইয়াছিল, কাহারও ইণ্ডার কল্পনা করিয়াছিলেন, তাহার স্মৃতি নাই; কিন্তু অনাগতকাল হইতে শিব-শক্তির যুগল সাধনার অঙ্গীভূত হইয়া গিয়াছে। যোগাচারে যেমন তত্ত্বাচারের প্রভাব পড়িয়াছে, তেমনই তত্ত্বাচারের মধ্যে যোগাচারের প্রভাব বিস্তৃত হইয়াছে। শিব-শক্তির মিলনক্রিয়াই তত্ত্বোক্ত যোগ। অথর্বোপনিষদগুলির মধ্যে এই যোগ ও শক্তিপূজার নির্দেশ বহুল পরিমাণে পাওয়া যায়। এগুলির ভিতর শক্তিবাদের অপরিণীত প্রভাব। ত্রিপুরোপনিষদে পঞ্চ ম-কার সাধনার উল্লেখ পর্য্যন্ত রহিয়াছে।

অত্যাশ্চর্য বৈদিক সংহিতার উপনিষদগুলির মধ্যেও মাতৃকা-শক্তির কথা আছে। প্রচলিত উপনিষদে কালী, করালী, উমা-হৈমবতী, ভদ্রকালী নামগুলিও পাওয়া যায়। রূপদ্বীপে তিনি অম্বিকা, অগ্নিশিখারূপে তিনিই কালী, করালী, ব্রহ্ম-

শক্তিরূপে তিনি উমা-হৈমবতী। সংগ্রামে অশ্বর-বিজয়ী ইন্দ্র, অগ্নি, বায়ু স্ব-স্ব শক্তির গর্বে যখন ক্ষীণ হইয়া উঠেন, তখন যক্ষরূপী ব্রহ্মের নির্দেশে অগ্নি একগাছি তুণ্ড দগ্ধ করিতে সমর্থ হন না, মাতরিখা বায়ু সে তুণ্ডটিকে একচুল নড়াইতে পারেন না। অশ্বর-বিজয়ে দেবতার গর্বে খর্ব হইলে ইন্দ্র যখন তথায় উপস্থিত হইলেন, তখন বহু শোভমানা দিব্য স্ত্রী-মুক্তি আকাশে আবির্ভূত হইলেন; ইনিই উমা-হৈমবতী। ইনি এখানে ব্রহ্মবিজ্ঞানপীণী। দেবতাদের ভ্রান্তি তিনিই অপনোদন করিলেন, তিনিই ইন্দ্রকে জানাইলেন, অশ্বর-বিজয়ে দেবতাগণ নহেন, ব্রহ্মই বিজয়ী হইয়াছেন, ব্রহ্মের বিজয়েই দেবতাগণ মহিমাবিত হইয়াছেন.

‘সা ব্রহ্মেতি হোবাচ। ব্রহ্মণো বা এতদ্বিজয়ে
মহৌষধমিতি।’^১

অবশ্য প্রচলিত উপনিষদগুলিতে ব্রহ্মেরই সাকর্যভৌমিকত্ব প্রতিষ্ঠিত হইয়াছে। মাতৃকাশক্তি এখানে অপ্রধান, ব্রহ্মের শক্তিমাত্র। ব্রহ্ম সর্বাস্তর্য্যামী, সর্বভূতাত্তরায়ী। সূর্য্যো-সোমে তিনিই বিরাজমান, তিনিই বিশ্বের নিয়ামক। অথচ তাঁহাকে চোখে দেখা যায় না, স্পর্শ করা যায় ন। তিনি কেবল জ্ঞানগম্য। এই জ্ঞান লাভ করাই ‘নিঃশ্রেয়স’—ইহাই অমৃত। এই অমৃতলাভের জন্ত একদিন ভারতের নবাস্তরের নর ও নারী, শিশু ও যুবা, রাজা ও সন্ন্যাসী ঈশ্বর উঠিয়াছিলেন।

বেদান্ত ও সাংখ্যদর্শন

ধর্মজিজ্ঞাসা বা ব্রহ্মজিজ্ঞাসা লইয়া ভারতীয় দর্শনশাস্ত্রের উদ্ভব হইয়াছিল; ব্রহ্ম এক না বহু, পুরুষ কি, প্রকৃতি কি, ঈশ্বর সিদ্ধ না অসিদ্ধ, স্বার্থান্বেষিত্বের উপায় কি—যোগ না জ্ঞান—এই সকল সমস্তারই আলোচনা ভারতীয় ষড় দর্শন। এই দর্শনগুলির মধ্যে বিশেষ করিয়া বেদান্তে ও সাংখ্যদর্শনে যথাক্রমে মায়ী-তত্ত্ব ও প্রকৃতি-তত্ত্বের আলোচনা আছে। এই মায়ী বা প্রকৃতি তত্ত্বের শক্তি-তত্ত্বেরই প্রকারভেদ। বেদান্ত মতে, ‘সর্বং খণ্ডিদং ব্রহ্ম’; ব্রহ্ম ব্যতীত যাবতীয় পদার্থ মিথ্যা। সৃষ্টি ‘মায়ী’র রচনা, এই মায়ীও মিথ্যা; জ্ঞানোদয়ে মায়ার ফাঁদ কাঁসিয়া যায়, তখন ব্রহ্ম ছাড়া আর কিছুই থাকে না। শঙ্করাচার্য্য বেদান্তের শারীরিক ভাষ্য রচনা করিয়া এই ‘মায়াবাদ’ ব্যাখ্যা করিয়াছেন। অদ্বৈত বেদান্তে ব্রহ্মই ‘একমেবাদ্বিতীয়ম।’

সাংখ্যদর্শন বেদান্তের প্রতিবাদী। ইহা কপিলমুনি-রচিত। জ্ঞানপ্রাপ্তি এই যে, কপিল-মুনির জন্মস্থান বঙ্গদেশ। সম্ভবতঃ এইজন্তই সাংখ্যদর্শনে প্রকৃতিরই প্রাধান্য। সাংখ্যমতে

বাবতীয় সৃষ্টি পঞ্চবিংশতি ভাষে বিধৃত। এই তত্ত্বগুলির মধ্যে প্রকৃতি ও পুরুষ দুইটি প্রধান তত্ত্ব। পুরুষ ব্যতীত অত্যাশ্রয় তত্ত্বগুলির মূল কারণ প্রকৃতি; প্রকৃতিই প্রধান, বাস্তব, প্রপঞ্চ সৃষ্টির কারণ—আর পুরুষ অকর্তা, দ্রষ্টা, সাক্ষীমাত্র। কিন্তু সাংখ্যদর্শনে প্রকৃতি অন্ধ জড়শক্তি। পরবর্তীকালে তন্মধ্যে ও পুরাণে যে শক্তিতত্ত্ব প্রতিষ্ঠিত হইয়াছে, তাহাতে সাংখ্যের প্রভাব অপরিণাম।

পুরাণে মাতৃদেবীর আদর্শ

আর্য্যগ্রন্থগুলির ভিতর জনসাধারণের জীবনে পুরাণের অত্যন্ত সমাদর। হিন্দুর ধর্ম, কন্ম, দেবপ্রতিমা সবই পুরাণ নহিতে গৃহীত। জাতীয় জীবনে ইহাদের অপ্রতিহত প্রভাব; আধুনিক হিন্দু সমাজ পুরাণের সৃষ্টি বলিলেও অত্যাশ্রয় হয় না। পুরাণগুলি রূপক। বেদ ও বেদান্ত-দর্শনে যে ব্রহ্মতত্ত্ব বা প্রকৃতিতত্ত্বের আলোচনা আছে, তাহা কাম্যাহীন। দর্শনের যুগে এই আলোচনা বৈশ্বক ওর্কে পরিণত হইয়াছিল। কিন্তু সাধারণ মানুষ যুক্ততত্ত্ব বা কাম্যাহীন ব্রহ্মকে কল্পনা করিতে পারে না, তাহারা চাষ কিছুটা রস, কিছুটা রূপ। অচিন্ত্যতত্ত্বের রস রূপায়ণ পুরাণ। পুরাণগুলিতে মনোজ্ঞ উপাখ্যানের মধ্য দিয়া যেমন একদিনে যুক্ত তত্ত্বকে বুঝানো হইয়াছে, তেমনই সাধারণ লোকের সুবিধার জন্ত দেবতাকে প্রতিমাকপে কল্পনা করা হইয়াছে। কেহ কেহ বলেন, পুরাণ হইতেই হিন্দুর পৌলৌকিকতাব সূচনা।

পুরাণগুলিতে মাতৃকাশক্তির অর্থও প্রভাব বিস্তৃত হইয়াছে। ব্রহ্মা, বিষ্ণু, মহেশ্বর ও শক্তিদেবী পুরাণের প্রধান প্রতিমা। কিন্তু সবদেই শক্তির একচ্ছত্র প্রভাব। ব্রহ্মার শক্তিরূপে তিনি ব্রহ্মাণী, বিষ্ণুর শক্তিরূপে তিনি বৈষ্ণবী শক্তি, শিব-শক্তিরূপে তিনি শিবানী। স্বর্গ, রজ ও তমোগুণের প্রতীক যথাক্রমে তিন শক্তি—সরস্বতী, লক্ষ্মী ও কালী। পুরাণ মাত্রেই শক্তির একচ্ছত্র প্রভাব। অশ্রু পুরাণের কি কথা, ত্রীমভাগবতে ত্রীকৃষ্ণের নির্দেশে গোপীরা ‘কাত্যায়নী’ দেবীর পূজা করিয়াছেন।* মার্কণ্ডেয় পুরাণে, দেবীভাগবতে, কালীকাপুরাণে মাতৃদেবীই মার্কভোম মন্ত্রাজ্ঞী। মার্কণ্ডেয় পুরাণে তিনি বলিয়াছেন, ‘একৈবাহং জগত্যাত্র দ্বিতীয় কা মমাপরা’ (চণ্ডী, ১০ম অঃ); দেবীভাগবতে বলিয়াছেন, “কিংনাহং পশু সংসারে মম্বিভুং কিমস্তি হি’ (৩য় স্কন্ধ, ৬ অঃ)।

* ত্রীমভাগবতে একপ নির্দেশও আছে—

ব আস্ত হৃদয়গ্রহিঃ নির্জিহীঃ পরায়নঃ।

বিধিনোপচরেন্দেবং তদ্ব্যোক্তেন চ কেবলম্ ॥ (ভাঃ ১১ ৩ ৪৭)

মাতৃ-কারণবাদী পুরাণগুলিতে, দেবীর মূর্তি ও তত্ত্ব অতি মহিমময়। এখানে তিনি একদিকে দম্ভজদলনী, অত্রদিকে কঙ্কারূপিণী ; তিনি অতি ভীষণ, অথচ অতি সুন্দর ; তিনিই সৃষ্টি-স্থিতি-প্রলয়ের অধিকর্ত্রী। উপনিষদ-বেদান্তেব ব্রহ্ম হইতে ইনি অভিন্ন।

তত্ত্বশাস্ত্র : শক্তি-আরাধনার কল্পভাণ্ডার

শক্তিদেবীর মহিমা বিশেষভাবে প্রতিষ্ঠিত হইয়াছে তত্ত্বশাস্ত্রে। ব্যাপক অর্থে তত্ত্ব বলিতে যে-কোন সাধন-শাস্ত্র বুঝায়। তন্ত্রে গণেশ, শিব, বিষ্ণু প্রভৃতিরও পূজার নির্দেশ আছে ; মহানির্ব্বাণ তন্ত্রে ব্রহ্ম-উপাসনার পদ্ধতি পর্য্যন্ত বর্ণিত হইয়াছে। কিন্তু সাধারণতঃ ‘তত্ত্ব’ শক্তিপ্রধান শাস্ত্র। প্রকারভেদে শক্তির তত্ত্ব ও উপাসনা-পদ্ধতি বর্ণনা করাই তন্ত্রের লক্ষ্য। তন্ত্রের সংখ্যাও অসংখ্য। আগম, ডামর, যামল প্রভৃতিও তত্ত্ব।

তন্ত্রের প্রধান উপাস্ত্র মাতৃকাশক্তি। স্ত্রীমাত্রই শক্তি। প্রকৃতি (primeval matter) ; বৈদিক স্ত্রীদেবতা সরস্বতী, মতী, রাত্রি ; পৌরাণিক দেবতা দুর্গা, লক্ষ্মী, গঙ্গা ; লৌকিক দেবতা বটী, শাতলা মঙ্গলচণ্ডী সকলেই শক্তির মূর্তি। এক কথায় স্ত্রীলিঙ্গবোধক যাবতীয় পদার্থ এই শক্তির প্রতীক। সংখ্যাভীত তত্ত্বগ্রন্থে লক্ষ লক্ষ মহাশক্তির উল্লেখ রহিয়াছে : ‘শত লক্ষ মহাবিগ্ণা তন্ত্রাদৌ কথিতা প্রিয়ে’ (সিদ্ধ যামল)। ইহাদের মধ্যে প্রধান দশমহাবিগ্ণা—

কালী তারা মহাবিগ্ণা ঘোড়ী ভুবনেশ্বরী।

ভৈরবী দ্বিলম্বা চ বিগ্ণা ধুমাবতী তথা ॥

বগলা সিদ্ধবিগ্ণা চ মাতঙ্গী কমলায়িকা।

এতা দশমহাবিগ্ণাঃ সিদ্ধবিগ্ণাঃ প্রকীর্তিতাঃ ॥ (চামুণ্ডাতন্ত্র)

তত্ত্ব আর্ঘ্য-প্রণীত শাস্ত্র ; কিন্তু ইহার মধ্যে কি তত্ত্বে, কি সাধনায় আদিমতম সংস্কৃতির প্রভাব সুস্পষ্ট। তন্ত্রে বেদাচার, দক্ষিণাচারের উল্লেখ থাকিলেও তান্ত্রিক দেবতা ও উপাসনাপদ্ধতি লৌকিক ধারারই ধারক। তন্ত্রোক্ত বামাচার বেদ-বিরোধী। এই জন্তই তন্ত্রের প্রতি ব্রাহ্মণ্যধর্ম্মাবলম্বীদের মনোভাব তির্য্যক। ব্রাহ্মণ্যধর্ম্মের অনেক আচার-অনুষ্ঠান তন্ত্র হইতে গৃহীত হইলেও তন্ত্রাচারের বিরুদ্ধে বিরূপ মন্তব্য করিতে তাঁহারা ক্রটি করেন নাই।

তন্ত্রে আর্ঘ্য ও আর্ঘ্যেতর ধারার সংমিশ্রণ ঘটিয়াছে। আদিমতম জাতির মধ্যে মাতৃপূজার যে ধারা ছিল, যাহার প্রভাব বিস্তৃত হইয়াছিল বেদে, দর্শনে, পুরাণে

তাহাদেরই একটি অসংহত রূপ দেখা যায় তন্ত্রে । সম্বন্ধের রূপটিই তন্ত্রের স্বরূপ । তাই ইহাতে স্থূল ভৌতিক তত্ত্ব ও সূক্ষ্ম আধ্যাত্মিক তত্ত্ব ; অর্থহীন মন্ত্র এবং গূঢ়ার্থব্যঞ্জক মন্ত্র ; কবিত্ব ও দার্শনিকতা এবং আভিচারিক ঘটকর্মে (শাস্তি, বশীকরণ, স্তম্ভন, বিষেষণ, উচাটন ও মারণ), বৈধ এবং অবৈধ আচার একাধারে সমীভূত হইয়াছে । তন্ত্রে একদিকে যেমন বলা হইয়াছে :

মত্তং মাংসং তথা মৎস্তং মুদ্রাং মৈথুনমেব চ ।

ম-কারং পঞ্চ দেবেশি শীঘ্রং সিদ্ধিপ্রদায়কম্ ॥ (মহানির্বাণতন্ত্র)

তেমনই অম্বার ইহাদের আধ্যাত্মিক অর্থের প্রতিও দৃষ্টি আকর্ষণ করা হইয়াছে,

যদুত্তং পরমং ব্রহ্ম নির্বিকারং নিরঞ্জনম্ ।

তস্মিন্ প্রমদনং জ্ঞানং ভগ্নভং পরিকীর্তিতম্ ॥...

কুলকুণ্ডলিনী শক্তির্দেহিনাং দেহধারিণী ।

তয়া শিবস্ত্র সংযোগো মৈথুনং পরিকীর্তিতম্ ॥ (বিজয়তন্ত্র)

উপাসনা-পদ্ধতি বাহাই হউক, তন্ত্রগ্রন্থে মাতৃকাশক্তির একচ্ছত্র প্রভাব । তন্ত্রের ধ্যান, জ্ঞান, স্তবস্ততি, জপ, ধোম, মন্ত্র, মণ্ডল সব কিছুর লক্ষ্য ভগ্নমাতা । মাতৃ-তান্ত্রিক জাতির মাতৃভাবাসক্তির শ্রেষ্ঠ প্রকাশ তন্ত্রশাস্ত্র । ইহা শক্তি-উপাসনার কল্পভাণ্ডার ।

বৌদ্ধধর্মের শক্তিবাদ

ভারতবর্ষের ইতিহাসে মহামতি বুদ্ধদেব বিরাট সম্মানের আসনে অধিষ্ঠিত আছেন । অহিংসধর্মের প্রচারক হিসাবে তাঁহার নাম অক্ষয় হইয়া থাকিবে । Edwin Arnold তাঁহাকে বলিয়াছেন, 'All honoured, Wisest, Best, most pitiful' (Light of Asia)—এ উক্তি অক্ষরে অক্ষরে সত্য । বৌদ্ধধর্মেরও একদিন মাতৃকা-পূজার অপরিসীম প্রভাব বিস্তৃত হইয়াছিল । হিন্দুতন্ত্রের অনুকরণে বৌদ্ধদের মধ্যেও অসংখ্য তন্ত্রগ্রন্থ রচিত হইয়াছিল ।

বুদ্ধদেব আদৌ যে ধর্ম প্রচার করিয়াছিলেন, তাহা সর্বপ্রকার যাগযজ্ঞ, হিংসাত্মক ক্রম ও মূর্তিপূজার বিরোধী ছিল । দর্শনাল অবলম্বন করিয়া সংস্কারবান বাপনপূর্বক 'দুঃখং দুঃখসমুৎপাদং দুঃখসম্ চ অতিক্রমং' (থেরী গাথা)—কি ভাবে করা যায়, ইহাই ছিল তাঁহার ধর্মের প্রধান লক্ষ্য । এই লক্ষ্য লইয়াই তিনি সজ্ব প্রতিষ্ঠা করিয়াছিলেন । সে সজ্জ্ব তখনকার দিনের সকল জাতি ব্রাহ্মণ-শূদ্র জাতিভেদ ভুলিয়া যোগদান করিয়াছিলেন । বুদ্ধদেবের ধাত্রীমাতা 'মহাপজাবতী' গোতমীক

অন্তরোধে বুদ্ধদেব সজ্জ্ব নারীরও প্রবেশাধিকার দিয়াছিলেন ; তাহার ফলে ‘মিগলুদ্ধক’-
 হুহিতা (ব্যাধকত্বা) টাপা, ‘কস্মারধীতা’ (কস্মাকারহুহিতা) স্মভা, পূরণ-গণিকা
 উৎপলবর্ণার মত বহু নারী বৌদ্ধ সজ্জ্ব প্রবেশ করিয়া ‘ধেরী’ (স্থবির = জ্ঞানবুদ্ধা)
 হইয়াছিলেন । বৈশালীর বৃজি-লিচ্ছবি বংশের (Vincent A Smith-এর মতে
 ইহার মোঙ্গলীয়) অনেকে বুদ্ধদেবের শিষ্য হইয়াছিলেন ।

হীনযান ও মহাযান

সজ্জ্ব নারী ও মাতৃতান্ত্রিক জাতির প্রবেশাধিকার হওয়ায় কালক্রমে বৌদ্ধধর্মের
 রূপান্তর ঘটে । বুদ্ধদেবের মহা পরিনির্বাণের পরে পবেই ইহাতে তন্ত্রাচার ও যৌন-
 যোগাচার প্রবিষ্ট হয় এবং বুদ্ধদেবের ধর্মের নানা বিমিশ্র উপাদানের সংমিশ্রণ ঘটিতে
 থাকে । ইহার ফলে সজ্জ্ব দুইটি পৃথক দলের সৃষ্টি হয় ; একদল চাহিলেন, বিস্তৃত
 অবিমিশ্র বুদ্ধ-বাণীর অনুসৃতি ; অত্রদল চাহিলেন, বৌদ্ধধর্মে হিন্দুস্মৃতিপূজা, তান্ত্রিকতা
 ইত্যাদির সমন্বয় ও স্বাকৃতি । কালক্রমে এই দুই দলের মধ্যে দ্বন্দ্ব তুমুল হইয়া
 উঠায় খ্রীষ্টীয় প্রথম শতাব্দীতে কণিকের রাজত্বকালে বৌদ্ধ ধর্ম দুইটি স্বতন্ত্র শাখায়
 বিভক্ত হইয়া যায় । ইহাদের নাম হয়—হীনযান ও মহাযান । হীনযান সম্প্রদায়
 সংরক্ষণশীল । বুদ্ধদেবের আচার-আচরণ, বাণী—এইগুলিকে তাঁহারা যথাযথ অনুসরণ
 করিতে চেষ্টা করেন । বুদ্ধদেবের বাণী ও নির্দেশে পূর্ণ পালিভাষায় রচিত ‘ত্রিপিটক’,
 (সূত্র, বিনয়, অভিধম্ম) উহাদের ধর্মগ্রন্থ । কিন্তু মহাযান সম্প্রদায় উদারমতাবলম্বী
 বলিয়াই হিন্দুদের অনুকরণে বৌদ্ধধর্মেও বিবিধ দেবদেবীর পূজা, তন্ত্রাচার প্রভৃতি স্বীকার
 করিয়া লন ; তাহার ফলে বুদ্ধ, বুদ্ধের প্রধান শক্তি হিসাবে তারা, পঞ্চ-ধ্যানীবুদ্ধ ও
 তাঁহাদের বিভিন্ন শক্তি দেব ও দেবতাকপে প্রতিষ্ঠা লাভ করেন এবং তাঁহাদের পূজা-
 পদ্ধতি হিসাবে এই মহাযান শাখার অন্তর্ভুক্ত বজ্রযানীদের মধ্যে বহু তন্ত্রগ্রন্থ রচিত
 হয় । এই তন্ত্রগুলি হিন্দুতন্ত্রের মতই সংস্কৃত ভাষায় রচিত এবং পূজার মন্ত্র, বজ্র
 (মণ্ডল), জপ ও হোমের নির্দেশে পূর্ণ । পণ্ডিতগণ অনুমান করেন, বৌদ্ধতন্ত্র রচনার
 প্রধান কেন্দ্র বাঙলাদেশ । বঙ্গীয় পালবাজাদের সময়টাই এই তন্ত্রাচার ও তন্ত্ররচনার
 সমৃদ্ধির যুগ বলিয়া ধারণা করা হয় ।

বৌদ্ধদের মধ্যে যে কত তন্ত্রগ্রন্থ রচিত হইয়াছিল, তাহার সংখ্যা করা কঠিন ।
 পণ্ডিতপ্রবর হরপ্রসাদ শাস্ত্রী যে বৌদ্ধতন্ত্রগুলি, প্রকাশ করিয়াছেন, বা ডঃ বিনয়তোষ
 ভট্টাচার্য যে ‘সাধনমালা,’ ‘নিষ্পন্ন যোগাবলী’ প্রভৃতি গ্রন্থ সম্পাদনা করিয়াছেন, তাহাতে

বহু শক্তিদেবীর উল্লেখ দেখা যায়। বৌদ্ধশক্তিত নাগার্জুন, অঙ্গ, বসুবসু, শাক্তিদেব, কমললীল প্রমুখ আচার্য্যবন্দ তন্ত্রগ্রন্থ সংগ্রহকরিয়া, রচনা করিয়া ও তাহাদের টীকা লিখিয়া ত্রীষ্টীয় প্রথম শতাব্দী হইতে ষাটশ শতাব্দীর মধ্যে এই শাস্ত্রের প্রভূত সমৃদ্ধি সাধন করিয়া গিয়াছেন। ইহাদের রচিত গ্রন্থাদি তিব্বতে, চীনে এমন কি মাকুরিয়া পর্যন্ত ব্যাপক প্রচার লাভ করিয়াছিল। এই সকল দেশ হইতে এখনও নূতন নূতন তন্ত্রগ্রন্থ ও দেবীমূর্তি পাওয়া বাইতেছে।

বৌদ্ধসহজিয়া : দোহা ও চর্য্যায় তান্ত্রিকতার প্রভাব

কালক্রমে বৌদ্ধ মহাযানের অন্তর্গত মন্ত্রযানশাখা—বজ্রযান, কালচক্রযান ও সহজয়ানে বিভক্ত হয়। বদ্ব্যনীদের মধ্যে ব্যাপকভাবে শক্তির মন্ত্র, মণ্ডল রূপ ও হোমের প্রচলন হইয়াছিল। ইহার বিরুদ্ধে ‘সহজযান’ নামে এক শাখা এই আন্তর্ধানিক ধর্ম্মের বিবন্ধে দণ্ডায়মান হন। সহজযানীরা তান্ত্রিক পূজা-অর্চনা অপেক্ষা দার্শনিকতা ও তান্ত্রিক যোগাচারের উপর জোর দিয়া বৌদ্ধ ধর্ম্ম-সাধনাকে নবতর রূপ দান করেন। ইহারা বৌদ্ধ সহজিয়া নামে পরিচিত। উপচার ও মন্ত্রবহুল পূজা হইতে তাঁহার অল্প জ্ঞান লাভের উপর গুরুত্ব আরোপ করিয়া, যৌনসম্পর্কমূলক ‘যোগিক’ প্রক্রিয়ায় করুণা ও শূণ্যতার যোগে ‘মহাস্থখ’ লাভ করাকেই শ্রেষ্ঠ সাধনা বলিয়া মনে করিতেন।

সহজযান বজ্রযানের একটা রূপান্তরিত স্তর মাত্র। ইহাতে দেবদেবীর কথা নাই, মন্ত্র-মণ্ডলাদিও ইহাদের নিকট তুচ্ছ, হৃদয়ের ধর্ম্মই প্রধান। কিন্তু ইহাতেও শাক্তের দেহতত্ত্ব, নাড়ী ও চক্রের (কমল) পরিকল্পনা, মূল শক্তিরূপে চণ্ডালী বা ডোমনীর (কুলকুণ্ডলিনীর অমুরূপ) স্বীকৃতি রহিয়াছে। এই দিক হইতে সহজযানীদের ধর্ম্ম ও সাধনায় শাক্ততন্ত্রের প্রভাব সুস্পষ্ট।

সরহবজ্র, কাহ্নপাদ, লুইপাদ প্রমুখ সহজিয়া বৌদ্ধ আচার্য্যগণ প্রাদেশিক অপভ্রংশে দোহাবলী এবং প্রাচীনতম বাঙলা ভাষায় চর্য্য পদাবলী রচনা করিয়াছেন। এগুলির মধ্যে নানাদিক হইতে শক্তিসাধনার প্রভাব বিদ্যমান। ডঃ শশিভূষণ দাশগুপ্ত বলেন, If we analyse and examine the ideas of the Buddhist Sahajiyas we shall find that, as an offshoot of Tantric Buddhism, it embodies the heterodoxy of Buddhism in general mixed up with the spirit of Tantricism (Obscure Religious Cults, P. 89)

বাঙলা সাহিত্যে মাতৃভাবের প্রভাব

বাঙলা সাহিত্যের উপরে মাতৃভাবাসক্তির প্রভাব অপ্রমেয়। বাঙালী মা-পাগল জাতি, তাহার ‘মা বলিতে প্রাণ করে আনচান’। বহুবৃগ ধরিয়া এদেশে মাতৃ-তাত্ত্বিক জাতিরাই বসবাস করিয়া আসিয়াছেন। তাই বাঙলা দেশের ধ্বংস-কল্পে, আচার-অনুষ্ঠানে এবং সাহিত্যে মাতৃভাবের প্রভাব ওতপ্রোত।

বাঙলা সাহিত্যের হচনা হইয়াছিল বৌদ্ধ সহজিয়া সাধকদের গীতাবলী লইয়া। এইগুলি চর্যাগীতিকা নামে প্রসিদ্ধ। এই গানগুলির মধ্যে বৌদ্ধধর্মের আবরণে যে তাত্ত্বিক যোগসাধনাব নানা কথা আছে, তাহা আমরা বলিয়াছি। দ্বাদশ শতাব্দীর মধ্যে এই ধরনের গীত রচনার দ্বারা এদেশ লুপ্ত হইয়া যায়। সেন রাজাদের আমলে ব্রাহ্মণ্য ধর্মের পুনরাগরণের ফলে, তাত্ত্বিক বৌদ্ধের প্রভাব স্তিমিত হইয়া আসে এবং বৌদ্ধগণ ক্রমে ক্রমে নিম্নশ্রেণীর হিন্দুদের সহিত মিশিয়া যাইতে থাকেন। মুসলমান আক্রমণে তাঁহারা আরও দুর্দশাগ্রস্ত হন। অনেক বৌদ্ধ বিনষ্ট হন, অনেকে প্রাণভয়ে মুসলমান ধর্ম গ্রহণ করিতে বাধ্য হন, অনেকে হিন্দুদেব মধ্যে আশ্রয় গ্রহণ করেন, অনেকে আবার নেপাল-ভ্রমণের দিকেও পলায়ন করেন। এই সংঘাতে বাঙলাদেশে বৌদ্ধধর্মের প্রভাব স্তিমিত হইয়া আসে ও এবং বৌদ্ধগ্রন্থগুলিও এ দেশ হইতে অন্তর্ধান করে। সম্প্রতি বহু বৌদ্ধ তন্ত্র ও সিদ্ধাচার্যদের গান নেপাল হইতে আবিষ্কৃত হইয়াছে।

মঙ্গলকাব্য

ত্রয়োদশ শতাব্দী হইতে বাঙলা সাহিত্যে নব নব শাখা-প্রশাখার বিস্তার ঘটিতে থাকে। মুসলমান আক্রমণের ফলে হিন্দুর জীবনে নিদারুণ বিপদাশঙ্কায় স্রষ্ট হইয়া নির্বিচারে অত্যাচারে বিপন্ন ধন, মান, জীবন। আবার তাই বেণী আসে উচ্চবর্ণের হিন্দুদের উপর। নিম্নশ্রেণীর হিন্দু, ডোম, চণ্ডাল, শূদ্রাদিও অত্যাচার-মুক্ত ছিল না। নিম্নবর্ণের হিন্দুগণ ছিলেন লৌকিক সংস্কৃতির ধারক ; তাহার সহিত বৌদ্ধ তাত্ত্বিকতার সংমিশ্রণও ইতিপূর্বে ঘটিয়াছিল। মুসলমান সংঘাতের প্রেক্ষা পটে নিম্নবর্ণের মধ্যস্থতায় লৌকিক বৌদ্ধ সংস্কারের সহিত নৃতন করিয়া ব্রাহ্মণ্য সংস্কৃতির মিলন সাধিত হয়। তাহাতে অনেক লৌকিক ও বৌদ্ধ দেব-দেবী উচ্চবর্ণের হিন্দুদের স্বীকৃতি লাভ করে। এই দেব-দেবীই তৎকালীন মঙ্গল দেব-দেবী। তাহাদের মহিমা ও পূজা-প্রচারের কাহিনী লইয়া যে কাব্য রচিত হইয়াছে, তাহাই ‘মঙ্গলকাব্য’। এই মঙ্গলকাব্যগুলির মধ্যে প্রধান—মনসামঙ্গল, চণ্ডীমঙ্গল ও ধর্মমঙ্গল।

মঙ্গলকাব্যে বৌদ্ধ সত্ত্বের মাতৃকাদেবী ও লৌকিক লোকমাতৃকা পৌরাণিক মহিমায়

ভূষিত হইয়াছেন। চণ্ডীমঙ্গলের ‘মাহিমাবলী চণ্ডী’ পৌরাণিক, কিন্তু খুলনা-পূজিত মঙ্গলচণ্ডী অরণ্যদেবতাবিশেষ এবং গজ-গ্রাসিনী ‘কমলে কামিনী’ বৌদ্ধ-দেবতা। মনসা দেবীর মধ্যে ত্রিবিধ-সংস্কারের মিশ্রণ ঘটিয়াছে। পদ্ম-পত্রে শিবভেজে ইহার জন্ম বা কেয়া-পাতে কেতকী সুলক্ষীর উদ্ভব লোক-কল্পনা। ইহার সহিত বৌদ্ধ জাম্বুদ্বীপ-তারি এবং মহাভারতীয় আস্তীকমাতা মনসা মিলিত হইয়াছেন। ধর্মমঙ্গলের ‘চণ্ডীদেবী’ তজ্জোক্ত কালী, কোথাও বা দুর্গা। মঙ্গলকাব্যের দেবদেবীর পূজা-পদ্ধতির মধ্যে পৌরাণিক প্রভাবই বেশি। গোড় বঙ্গের ব্রাহ্মণগণ তান্ত্রিক পণ্ডিতদের সাধনাকে আশ্রয় করিয়া মাতৃপূজার যে বেদাচারসম্মত পৌরাণিক পদ্ধতি প্রবর্তন করিয়াছিলেন, মঙ্গলকাব্যের দেবীপূজা অধিকাংশ ক্ষেত্রে তাহারই অনুরূপ; তবে ‘চৌতিশা’ স্তবগুলির মধ্যে তজ্জোক্ত স্তব-কবচের প্রভাব আছে। দ্বিজমাধবের মঙ্গলচণ্ডীর গীতে যোগের কথা আছে। মহাদেব নীলাধরকে যে ‘মৃত্যুঞ্জয় জ্ঞান’ শিক্ষা দিয়াছিলেন, তাহা কুণ্ডলিনী-যোগ। ‘হৃদিপদ্মে বাসি হংসে করে নানা কেলি’—বাক্যটি ‘হংস’-যোগের দিক হইতে গভীর তাৎপর্য বোধক। বিপ্রদাসের মনসামঙ্গলেও মনসার বিষ-ঝাউনৈষম্যে তান্ত্রিক যোগের কথা বলা লটয়াছে :

কেন ত্রিভুবননাথ আপনা বিশ্বর।

মন পবনেতে জীব পরিচয় কর।।

দশমী ছয়ারে বাপু খসাও কপাট।

আগ্নক পরমহংস ভ্রমুক স্রবট।

শিবায়ন ও কালিকামঙ্গল (বিদ্যানন্দ) কাব্যে তজ্জোক্ত বামাচার সাধনার ইঙ্গিত রহিয়াছে। বামাচার শক্তিসাধনায় স্থূলশক্তিকে লইয়া সাধন করার রীতি আছে। শিবায়ন কাব্যের হরপার্বতীর বিচিত্র দাম্পত্য মিলনের মধ্যে যে গূঢ়তর রহস্যের সঙ্কেত রহিয়াছে, বিশেষ করিয়া কোচপল্লীতে শিবের গমনাগমন এবং কোচরমণীর রূপে মোহমুক্ততা অনুরূপ সাধনারই ইঙ্গিত বহন করে। তবে রূপকাবরণ এবং দেবীর গৃহস্থালীর বিবিধ বর্ণনার মধ্যে এই সাধন-রহস্য তেমন স্পষ্ট হইয়া উঠে নাই।

অতাত্ত মঙ্গলকাব্যের তুলনায় কালিকামঙ্গলকাব্যে ‘কামরূপা’ শত্ৰুকা দেবীর আর্ধ্য-পূর্ব পরিচয়নার প্রভাব স্পষ্টতর। বিদ্যানন্দের উপাখ্যানে খিলহরিবংশোক্ত উষা-অনিরুদ্ধ কাহিনীর ছাপ পড়িয়াছে। উষার সহিত অনিরুদ্ধের অবৈধ গোপন মিলন পার্শ্বভীর বরে ও কৌশলেই সম্পাদিত হইয়াছিল। বিহার-রতা হরপার্বতীকে দেখিয়া উষার মনে মিলনেচ্ছা আগ্রত হইলে, পার্শ্বভী বর দিয়াছিলেন,

উষে ত্বং শীঘ্রমপ্যেবং ভূত্রী সহ রমিষ্যসি ।

যথা দেবো ময়া সাক্ষিঃ শঙ্করঃ শত্রুনাশনঃ ॥ (হরিবংশ, বিষ্ণুপর্ব

কালিকামঙ্গল' কাব্যেও দেখা যায়, সুন্দর কালিকাদেবীর নিকট বর লাভ করিতেছেন :

ঘোরতর নিশিশেষ

ধরি কালী নিজ বেশ

সবিশেষ কহেন স্বপন ॥

ভাব কেন ওরে ভক্ত

আমি তব অনুরক্ত

সেও তো আমার দাসী বটে ।

পরম রূপসী সেই

একান্ত জানিবে এই

তবনী তোমার তবে ঘটে ॥ (রামপ্রসাদ)

যামাচারসম্মত শবসাধন, চিত্তসাধন প্রভৃতির প্রভাবও কালিকামঙ্গল কাব্যে রহিয়াছে । এই কাব্যে মশানে 'চৌতিশা' স্তবে সুন্দরের দেবী-আরাধনার কথা আছে । সুন্দরের এই সাধনা যে স্থানে বীরাচার্য তান্ত্রিকের শবসাধনা, রামপ্রসাদের 'কালিকামঙ্গলে' তাহা স্পষ্ট করা হইয়াছে । তন্মুক্ত শবসাধনার যাবতীয় কথা এখানে বাঙলা ভাষায় বর্ণিত হইয়াছে ।

অনুবাদ-সাহিত্য : রামায়ণ, মহাভারত ও ভাগবত

'অনুবাদ সাহিত্য' প্রাচীন বাঙলা সাহিত্যের অত্যন্ত শাখা । মুসলমান সম্রাটগণ সুপ্রতিষ্ঠিত হইয়া এদেশের শিল্পসাহিত্যের উন্নতির দিকে মনোনিবেশ করিয়াছিলেন । তাঁহারা হিন্দুপণ্ডিতগণকে রাজসভায় আহ্বান করিয়া পুরাণাদি শ্রবণে আগ্রহ প্রকাশ করিয়াছিলেন । ইহার ফলেই অনুবাদ-সাহিত্যের গোড়াপত্তন হয় । রামায়ণ, মহাভারত ও ভাগবত হইতে যে কাব্যগুলি অনূদিত (ভাবানুবাদ) হইয়াছিল, তাহাতেও প্রসঙ্গক্রমে শক্তিব্রহ্মমাহাত্ম্য বর্ণিত হইয়াছে । কুণ্ডিবাসের যোগাত্মক বন্দনা, হুংখী গ্রামাদাসেব গোবিন্দমঙ্গলে গোপগণের হরগৌরীপূজা ও কুন্সিগীর চণ্ডীকাপূজার বর্ণনা আছে । ভৃগু-মঙ্গল নামধেয় কাব্যগুলি শ্রীশ্রীচণ্ডীর অনুবাদ । এসব স্থলে ঋতুপূজার পৌরাণিক পদ্ধতিরই অনুসরণ করা হইয়াছে ।

বৈষ্ণবপদাবলীতে শক্তি-সাধনার প্রভাব

প্রাচীন বাঙলা সাহিত্যে বৈষ্ণবপদাবলীর স্থান অতি উচ্চ । লৌকিক স্নেহ-প্রণয়ের ভিত্তিতে এমন আবেগপূর্ণ, কবিত্বময় ধর্মসঙ্গীত বিশ্বসাহিত্যেও দুর্লভ । রবীন্দ্রনাথ বলেন, 'What gave me boldness when I was young was my

early acquaintance with the old Vaishnava poems of Bengal, full of the freedom of metre and courage of expression"^১—ছন্দের এমন ঋদ্ধার, হৃদয়ভাবের এমন অকুণ্ঠ প্রকাশ বৈষ্ণব পদ-সাহিত্যকে চির অমরত্বের আসনে প্রতিষ্ঠিত করিয়াছে।

বৈষ্ণব সাহিত্যেও শক্তিসাধনার প্রভাব বিস্তৃত হইয়াছে, বিশেষ করিয়া বৈষ্ণব সহজিয়া সাহিত্যে। গোড়া হইতেই এদেশে দুই প্রকারের বৈষ্ণব সাধনার ধারা প্রচলিত ছিল : একটি শ্রীমদ্ভাগবতের অন্তঃসরণে বিস্তৃত প্রেমাস্রিত বৈষ্ণবসাধনা, অপরটি তাত্ত্বিক প্রভাবপুষ্ট বৈষ্ণব সাধনা। জয়দেব-পূর্ব সংস্কৃত এবং প্রাকৃত সাহিত্য হইতে এই উভয় ধারার দৃষ্টান্ত সংগ্রহ করা যায়।

বৈষ্ণব ধর্মের তত্ত্ব ও সাধনায় শান্ত ধর্মের প্রভাব বহুপূর্বেই প্রবিষ্ট হইয়াছিল। বৈষ্ণব 'পাঞ্চরাত্র' শক্তি ও শক্তিমানের যে অভেদ্য প্রতিপাদিত হইয়াছে, তাহা শান্ত সিদ্ধান্তের অনুরূপ। 'গৌতমীয় তন্ত্র' বৈষ্ণব ধর্মসাধনার একটি প্রামাণিক গ্রন্থ। এই গ্রন্থে বীজমন্ত্রাদির সাধন সম্পর্কে দীক্ষা, পূজা, ত্রাস, প্রাণায়ামাদি বৈ-সবল নিদেহ দেওয়া হইয়াছে সে সকলই শান্ত তন্ত্রানুসারী। 'রাধাতন্ত্র' নামে যে গ্রন্থখানি প্রচলিত আছে, তাহাতে শক্তিসহায়ে কাত্যায়নী দেবীর উপাসনাব্যবস্থা বিবৃত হইয়াছে। দেবী বাসুদেবকে বলিতেছেন, তোমার পূজা, জপ, পরিশ্রম—সবই বুঝা, কারণ শক্তির যোগ ব্যতীত পূজা নিষ্ফল, কুলাচার ব্যতীত সিদ্ধিলাভের আশা নাই,

কুলাচারং বিনা পূত্র ন হি সিদ্ধিঃ প্রজায়তে।

শক্তিহীনস্য তে সিদ্ধিঃ কথং ভবতি সূত্রক ॥ (বা।তন্ত্র, ১য় পটল।)

তিনি আরও কহিলেন, ভোগ ছাড়া যোগ হয় না, অতএব তুমি শক্তিসহায়ে যোগ সাধনা কর। মথুরা ও ব্রজমণ্ডল দেবীর কেশপীঠ, তথায় কাত্যায়নী দেবী বিরাজমানা, সেখানে পদ্মিনীর সহিত কুলাচার-পদ্ধতিতে সাধনা কর, সিদ্ধি স্থানান্তিত। এই পদ্মিনীই রাধা, ইনিই কৃষ্ণের মনোমোহিনী। রাধাতন্ত্রের মতে, ত্রীকৃষ্ণ 'কুলাচারস্ত সিদ্ধার্থ পদ্মিনী-সঙ্গমাগতঃ'। রাধাতন্ত্রমতে রাধাকৃষ্ণের ব্রজলীলা প্রকৃতপক্ষে শক্তিসহায়ে ত্রীকৃষ্ণের মহাবিকার আরাধনা। ব্রহ্মবৈবর্ত পুরাণ হইতে '২১রভক্তিবিলাস' প্রভৃতি গ্রন্থে শ্লোক উদ্ধৃত হইয়াছে। এই পুরাণে রাধাকৃষ্ণের অভিন্ন প্রতীপাদিত হইয়াছে এবং অপ্ৰাকৃত বৃন্দাবনে গো-গোপী-গোবিন্দময় গোলোকের নিখুঁত বর্ণনা আছে। পরবর্তীকালের বৈষ্ণব গ্রন্থাদিতে এই পুরাণের প্রভাব কম নয়। ইহার 'প্রকৃতি'-বর্ণ

^১ The Religion of an Artist—Tagore,

রাধিকোপাখ্যান সংযোজিত হইয়াছে, তাহাতে দেখা যায়, পান্ডিতী মহাদেবকে বলিতেছেন, নানাপ্রকার তত্ত্ব, পঞ্চরাত্র শ্রবণ করিলাম এইবার রাধিকোপাখ্যান শ্রবণ করিতে ইচ্ছা করি। পার্বতীর কথা শুনিয়া শিবের কর্ণতালু শুষ্ক হইল, ‘পঞ্চবক্তৃশ্চ ভগবান শুষ্ক-কর্ণেষ্ঠিতালুকঃ—কারণ, আগমারম্ভে অতি শুষ্ক এই রহস্ত প্রকাশ করা নিষিদ্ধ হইয়াছিল। ‘রাসেশ্বরী রাধিকয়া সংযুক্ত’ শ্রীকৃষ্ণের গোলোকের নিত্যরাসের রহস্ত স্বকীয়া শক্তিদেবও অজ্ঞাত, তাই মহাদেবের দ্বিধা। এই পুরাণে রাধা-উপাসনা যে বিবরণ আছে, তাহাতে রাধাপূজায় আসব নিবেদনের মন্ত্র দেখা যায়,

আসবং রত্নপাত্রং ৩ স্বাহ স্তমনোহরম।

ময়া নিবেদিতং ভক্ত্যা গৃহাণ পরমেশ্বরী ॥ (প্রকৃতি, ৫৫ অঃ)

ইহা হইতে দেখা যাইতেছে, প্রাকৃতৈতত্ত্ব যুগে যে বৈষ্ণব ধর্ম প্রচলিত ছিল, তাহাতে নানাদিক হইতে শক্তিবাদর প্রভাব বিস্তৃত হইয়াছিল। এমন কি চৈতন্যদেব যে বৈষ্ণব ধর্ম প্রচার করিয়াছিলেন, তাহারও বক্ষতত্ত্ব, রাধাতত্ত্ব অবিসংবাদিতরূপে শক্তি পোভাবপূর্ণ। ডঃ কৃষ্ণাশঙ্কর দে মনে কবেন, ‘গৌড়ীয় বৈষ্ণবের কামাখ্যার গ্রন্থ ও শ্রীমতীকে শক্তিরূপে কর্ণার মধ্যে তাত্ত্বিক প্রভাব বিদ্যমান (দ্রষ্টব্য—Earl’s History of the Vaishnava Faith and Movement) : ডঃ শশিভূষণ দাশগুপ্তও তাঁহার সুবিখ্যাত ‘শ্রীরাধার ক্রমবিকাশ’ গ্রন্থে বিবিধ দৃষ্টান্ত সহযোগে প্রমাণ করিয়াছেন, “রাধাবাদের বীজ রহিয়াছে ভারতীয় সাধারণ শক্তিবাদে; সেই সাধারণ শক্তিবাদই বৈষ্ণব ধর্ম ও দর্শনের সহিত বিভিন্নভাবে যুক্ত হইয়া বিভিন্ন যুগে এবং বিভিন্ন দেশে বিচিত্র পরিণতি লাভ করিয়াছে; সেই ক্রমপরিণতির একটি বিশেষ অভিব্যক্তিই রাধাবাদ।” শ্রীকপ গোস্বামীর ‘উজ্জল নীলমণি’ গ্রন্থেও উক্ত হইয়াছে—

হলাদিনী বা মহাশক্তিঃ সদাশক্তিঃ বরীষসী।

তৎসার ভাবকপেয়মিতি তন্ত্বে প্রতিষ্ঠিতা ॥ (রাধা-প্রকরণ)

বাঙলার বৈষ্ণব পদাবলীর কান্তিনী, তত্ত্ব এই সকল প্রাচীন বৈষ্ণব গ্রন্থের সিদ্ধান্তের ভিত্তিতেই রচিত। জয়দেবের গীতগোবিন্দের প্রধান প্রতিপাদ্য বিষয় ‘রাধামাধবয়োঃ... রহঃকেলয়ঃ।’ এই কাব্যের প্রারম্ভে ‘মের্ষেমের্ষরম্ভরম্’ শ্লোকটিতে ব্রহ্মবৈবর্ত পুরাণের নিশ্চিত প্রভাব রহিয়াছে। বড়, চণ্ডীদাসের শ্রীকৃষ্ণকীর্তন গ্রন্থেও যেন রাধাতত্ত্বের ভাব ও সুর ধ্বনিত হইয়াছে। একটি পদে স্পষ্টতঃ তাত্ত্বিক যোগের উল্লেখ রহিয়াছে,

অহোনিশি যোগ দেখাই।

মন-পবন গগনে রহাই ॥ (বিরহ খণ্ড)

চৈতন্য-পরবর্তী কালের বৈষ্ণব পদাবলীতে 'তত্ত্বে প্রতিষ্ঠিতা' রাধাই মহাভাবময়ী রাধায় রূপান্তরিত হইয়াছেন। কবিরাজ গোবিন্দদাসের 'কণ্টক গাঁড়ি কমলসম পদতল' পদটিতে শ্রীমতী রাধিকার অভিলার-শিফার যে সাধন-ক্রিয়া বর্ণিত হইয়াছে, তাহা যেন তত্ত্বোক্ত ক্রিয়াযোগেরই একটি রূপান্তরিত আলেখ্য।

বৈষ্ণব সহজিয়া

বৈষ্ণব সহজিয়া সাধনার মধ্যে শাক্ত কুলাচারের প্রভাব বিশেষভাবে বিদ্যমান। ইহাতে রাধাকৃষ্ণের মিলন-রূপকে রস ও রতির যে যোগের কথা রহিয়াছে, তাহা শক্তিসাধকের পরমশিবের সহিত কুণ্ডলিনীর যোগ হইতে অভিন্ন। ডঃ শশিভূষণ দাশগুপ্ত বলেন, "The psycho physiological yogic processes, frequently referred to in the lyrical songs of the Vaishnava Sahajiyas and also in the innumerable short and long texts, embodying the doctrines of the cult, are fundamentally the same as are found in the Hindu Tantras as well as the Buddhist Tantras and the Buddhist songs and Dohas." (Obscure Religious Cult, P. 135)

সেনরাজাদের আমলেই এই সহজিয়া বৈষ্ণব সাধন বাঙলা দেশে প্রতিষ্ঠিত হইয়াছিল বলিয়া মনে হয়। প্রথমে সেনরাজারাও হিন্দু ও বৌদ্ধতত্ত্বের মোহময় আকর্ষণ হইতে মুক্ত হইতে পারেন নাই। প্রাচ্যবিজ্ঞানগণন নগেন্দ্রনাথ বসু মহাশয়ের 'বঙ্গের জাতীয় ইতিহাস' হইতে জানা যায়, বল্লাল সেন প্রথমে তান্ত্রিক আচারে প্রতিষ্ঠিত ছিলেন, পরে তিনি বৈষ্ণব ধর্মে দীক্ষিত হন। মনে হয়, সেনরাজগণ যে বৈষ্ণব ধর্ম অবলম্বন করিয়াছিলেন, তাহা কুলাচারসম্মত বৈষ্ণব ধর্ম। ইহাই পরবর্তীকালের বৈষ্ণব সহজিয়া পদাবলী ও গ্রন্থাদির মধ্যে পূর্ণ পরিণতি লাভ করিয়াছিল। এমন কি, 'পদ্মাবতী-চরণ-চারণ চক্রবর্তী' জয়দেব, 'লক্ষ্মীচরণ'-ধ্যানী বিজ্ঞাপতি, রামী-সর্বস্ব চণ্ডীদাস কিংবা শ্রীকৃষ্ণকীর্তনেব চণ্ডীদাস, 'ভোগপুরন্দর' হোসেন শাহ এবং তাঁহার সভাকবি যশোরাজ খানের মধ্যেও শক্তি-সহায়ে সাধন-প্রথার প্রভাব কম নয়। অন্ততঃ সহজিয়া সাহিত্য সেই দাবীই করে (দ্রষ্টব্য 'বিবর্ত বিলাস'—অকিঞ্চনদাস)।

তদুপরি রাগাঙ্গিক পদাবলীর মধ্যে দেহতত্ত্ব, মহাত্মাদি চতুর্বিংশতি তত্ত্বারা দেহের গঠন, দেহের মধ্যে ঘটচক্রের অবস্থান, কুণ্ডলিনী, পরম শিব—এক কথায় তান্ত্রিক যোগসাধনার সব কথাই আছে।

শান্তিপদাবলী

বাঙলা দেশে প্রচলিত আউল-বাউল গানগুলির মধ্যেও শক্তিসাধনার প্রভাব অল্প নয়। শক্তিসাধনার নানা ধারা নানা আকারে বাঙলা সাহিত্যের মধ্যে প্রবাহিত হইয়াছে। কিন্তু দিব্যভাবের শক্তিসাধনার কথা তখনও পর্যাপ্ত কাব্যে প্রকাশিত হয় নাই। তাহার জ্ঞাত প্রয়োজন ছিল অষ্টাদশ শতাব্দীর রাষ্ট্রীয় অব্যবস্থার সংঘাত। এই সংঘাতে শক্তিসাধনার দিব্যভাব লইয়। অতি সুন্দর শান্তিপদাবলী রচিত হইয়াছে।

শক্তিবাদের ইতিহাস ও ভারতীয় ধর্মসাহিত্যে তাহার প্রভাব অতি সংক্ষেপে সূত্রাকারে বিবৃত হইল। ইহা হইতে প্রমাণিত হয়, এদেশে শক্তিসাধনার ধারাটি সুপ্রাচীন। এদেশে, বিশেষ করিয়া বাঙলা দেশে, আর্ষাধিকার বিস্তৃত হইবার বহু পূর্ব হইতেই শিব ও শক্তির সাধনা প্রচলিত ছিল। এই বিশিষ্ট সাধনার আচার-অনুষ্ঠান যতই নিম্নিত হউক, মানব-প্রকৃতির উপর ইহার প্রভাব অসাধারণ। এই ক্ষণেই এদেশের প্রায় প্রত্যেকটি ধর্ম্মে তাত্ত্বিকতাকে স্বীকার করিয়া লওয়া হইয়াছে। সাহিত্যেও ইহার প্রভাব-বিমুক্ত হয় নাই। বিশেষ করিয়া প্রাচীন ও মধ্যযুগীয় বাঙলা সাহিত্যে শক্তিবাদের প্রভাব অপবিসীম। এদেশের গ্রামা-সঙ্গীতগুলি এই শক্তিসাধনার সর্বোৎকৃষ্ট আদর্শ লইয়াই রচিত।

॥ চার ॥

শাক্তপদাবলীর সম্ভাব্য উৎস

(ভব-অঙ্গনা ষোড়শী চিরযৌবনা, ‘প্রফুল্ল পদ্মজাননা’; তাঁহার আদি নাই, অন্তও নাই; মনে হয়, তিনি যেন ‘বৃন্তহীন কুমুম’। অষ্টাদশ শতাব্দীর শাক্তপদাবলীর প্রকট সমৃদ্ধি দেখিয়া তাহাকেও তেমনই ‘বৃন্তহীন পুষ্প’ বলিয়া মনে হইতে পারে। কিন্তু তাহা নয়। সঙ্গীতগুলির ক্রমবিকাশের একটি ইতিহাস আছে। বিভিন্ন উৎস হইতে বস্তু ও ভাব আহরণ করিয়া শাক্তসঙ্গীত অষ্টাদশ শতকে সচেতন ও কলগীতিমুখর হইয়া উঠিয়াছে।)

ড. সুনীলকুমার দে মহাশয় বলিয়াছেন, এই শতাব্দীর কমবন্ধমান শাক্তচেতনা এবং প্রচলিত শাক্ত সাহিত্যগুলিই গ্রাম্য-সঙ্গীতের উৎস; ঐ চেতনা ও সাহিত্যের উৎস আবার প্রাচীন তন্ত্রশাস্ত্র : Its origin must be traced back to the recrudescence and ultimate domination of the sakti cult and sakta form of literature in the eighteenth century, which in its turn may be traced its origin in general to the earlier Tantric form of worship. বস্তুতঃ তন্ত্রশাস্ত্রই যে বাঙালীর শাক্ত কাব্যগুলি, দ্ব্যুৎসব উৎস তাহাতে সন্দেহ নাই; কিন্তু শক্তিবাদের ক্রমবিকাসের ইতিহাস তত্বে দেখা গিয়াছে তন্ত্ররূপ সাধনশাস্ত্র রচিত হইবার পূর্বেই শক্তি সাধনার ধারা চলিয়া আসিতেছিল। বেদ, দর্শন ও পুরাণে মাতৃকা দেবীর তত্ত্ব ও লীলা বর্ণিত হইয়াছে। শক্তি-সাধনার বিদ্যাকর্মগুলি তন্ত্রের নিজস্ব হইলেও তন্ত্রে দেবীর লীলা বর্ণনা করা হয় নাই অতএব তন্ত্রশাস্ত্রে শাক্তপদাবলীর মূল উৎস বলিয়া স্বীকার করিলেও, বেদ, দর্শন ও পুরাণে প্রসঙ্গ ও উপেক্ষা করা যায় না। শাক্ত সঙ্গীতের কাহিনী পুরাণ হইতেই গৃহীত

তন্ত্র ও পুরাণের ধ্যান ও স্তোত্র লইয়া পরবর্তীকালে অনেক ধর্মমূলক স্তোত্রও রচিত হইয়াছিল, হিন্দুতন্ত্রের অনেক মূর্তি এবং দেবীর সাধন-প্রণালী বৌদ্ধতন্ত্রেও গৃহীত হইয়াছিল। বৌদ্ধ সহজিয়াগণ যে গানগুলি রচনা করিয়াছিলেন, তাহাতেও শক্তি-সাধনার প্রভাব বর্তমান। শক্তি-সাধনার এই সকল ধারা এবং দেবীর লীলা ও রূপ রূপান্তরিত হইয়া বাঙলা ভাষায় রচিত শিবায়ন, চণ্ডীমঙ্গল, কালিকামঙ্গল কাব্যগুলির মধ্যে আত্ম-প্রকাশ করিয়াছিল। শাক্তপদাবলীর মূল তাহাদের মধ্যেও খুঁজিতে হইবে।

উপরন্তু লৌকিক ও পারিবারিক ভাব লইয়া বহুকাল পূর্ব হইতেই সংস্কৃতে এবং প্রাকৃত্তে যে প্রকর্ণ কবিতাবলী রচিত হইয়া আসিতেছিল, যাহাদের ভাব বহুমুখী ও বিচিত্র, শাক্তপদাবলীর ভাব-দেহ নির্মাণে তাহাদের অপরিসীম প্রভাব রহিয়াছে। কেহ কেহ মনে করেন, শাক্ত-সঙ্গীতের ঘরোয়া ভাব, মায়ের অপার স্নেহ, সন্তানের মান অভিমান ও পঙ্গু বিধ্বাসের ভাবগুলি বৈষ্ণব পদাবলী হইতে সমাহৃত। কিন্তু তা' সত্য নয়। ধর্মভাবটুকু ছাড়া বৈষ্ণব পদাবলীরও যাবতীয় লৌকিক ভাবের উৎস-কেন্দ্র এই সমস্ত প্রকর্ণ কবিতা বাঙলা পদাবলী সাহিত্যের বৈষ্ণব ও শাক্ত—এই দুইটি বিশিষ্ট ধারা, একই উৎসমুখ হইতে লৌকিক ভাব আহরণ করিয়া দ্বিবেণী ধারায় প্রবাহিত হইয়াছে; ইহাদের পার্থক্য কেবল সাধাতত্ত্ব ও সাধনোপায়ের মধ্যে; লৌকিক ভাবের নেপথ্য-বিধান উভয়েই এক সাক্ষর হইতে গ্রহণ করিয়াছে।

(মতএব শাক্তপদাবলীর উৎস হিসাবে (১) বেদ দর্শন-পূবাণ (২) তন্ত্রশাস্ত্র (৩) সংস্কৃতে রচিত ধর্মমূলক স্তোত্র ও কবিতা (৪) সংস্কৃত ও প্রাকৃত ভাষায় রচিত প্রকর্ণ কবিতাবলী (৫) বৌদ্ধতন্ত্র ও সহস্রিয়া চম্পাপদাবলী এবং (৬) প্রাচীন বাঙলার মঙ্গলকাব্য—প্রভৃতির নাম করা যাইতে পারে। ইহাদের মধ্যে তন্ত্রশাস্ত্র, পূবাণ এবং প্রকর্ণ কবিতাবলীই মুখ্য উৎস অন্তর্গত গৌণ।)

৩. দেবীহুক্ত, রাত্রিস্তুত।

ঋগ্বেদের দেবীহুক্ত (৩।১২৫), রাত্রিস্তুত (১০। ২৭), সামবেদের রাত্রিস্তুত (৩।১২) কে শক্তিবাদের প্রধান উৎসরূপে গণ্য করা হয়। শাক্ত সঙ্গীতগুলির মধ্যে ইহাদের পরোক্ষ প্রভাব আছে। দেবীহুক্তের 'বাঈ', 'চিকিতুষী', 'প্রথমা যজ্ঞমানাম' পরমাত্মা শক্তির বিশ্বব্যাপিনী ত্রিরাট রূপ, বৈদিক 'সহস্রপাশী পুরুষঃ সহস্রাক্ষঃ সহস্রপাং' পুরুষের মতই বিশ্বাত্তিগ ও বিশ্বাত্মগ। এই হুক্তটি শাক্তপদাবলীর ওঙ্কার মুমতি, 'ধরে রে সহস্রবাহু সহস্র প্রহরণ সহস্র চরণে করে অজস্র বিচরণ' (গাবিন্দ চৌধুরী) জগজ্জননীর রূপ নির্মাণের সহায়ক হইয়াছে। রাত্রিস্তুতে 'আয়তী অমর্ত্যা' বাত্রির যে চোহনশীল কণের কল্পনা করা হইয়াছে, যে কণের ছটায় অন্ধকার দূরীভূত হয়—'জ্যোতিষা বাধতে তমঃ,' তাহার সহিত বঙ্গীয় সাধক কবির কালীমর্তির 'ঢল ঢল ঢল তডিং ঘটা, মণিমর-কতকান্তি ছটা' (রামপ্রসাদ), অথবা 'কপ সে তিমির রাশি অথচ তিমির নাশি' (যতীন্দ্রমোহন ঠাকুর) প্রভৃতি বর্ণনার দূরাগত সাদৃশ্য দেখা যায়।

বেদান্তের 'মায়ী,' সাংখ্য দর্শনের 'প্রধান, বাস্তব 'প্রকৃতি'-দ্বারা তন্ত্র তথা শাক্ত

সঙ্গীতের মাতৃদেবীর তত্ত্ব-মূর্তি গঠিত হইয়াছে। সাংখ্যের সৃষ্টিতত্ত্বের প্রভাব বহু পদে বিস্ত্রমান। বিশেষ করিয়া এই প্রসঙ্গে রসিকচন্দ্র রায়ের ‘কে জানে মা তব তত্ত্ব, মহৎ তত্ত্ব প্রসবিনী’ পদটি উল্লেখযোগ্য।

পুরাণ : দেবীভাগবত, কালিকাপুরাণ ও মার্কণ্ডেয় চণ্ডী

দেবীভাগবত, কালিকাপুরাণ, মার্কণ্ডেয় পুরাণ, ও ব্রহ্মবৈবর্ত পুরাণগুলিতে দেবী সম্পর্কে যে সকল বিচিত্র কাহিনী পাওয়া যায়, শাক্ত সঙ্গীতের কাহিনী-দেহ তাহাদের ঘরাই নির্মিত। দক্ষযজ্ঞে সতীর দেহত্যাগ, উমারূপে হিমরাজ-গৃহে তাঁহার জন্ম, ইজের বজ্রভয়ে মৈনাক পর্বতের সমুদ্রে আশ্রয় গ্রহণ, বিভূতিভূষণ গঙ্গাধর নীলকণ্ঠ, সিদ্ধিপায়ী শিবের নিগুণ বৈভব, অন্নপূর্ণারূপে দেবীর কানী প্রতিষ্ঠা প্রভৃতি বহু পৌরাণিক বৃত্তান্ত শাক্ত সঙ্গীতের মধ্যে ইতস্ততঃ বিক্ষিপ্ত দেখা যায়। বিশেষ করিয়া মার্কণ্ডেয় চণ্ডীর ‘তেজসঃ কুটং জলন্তমিব পর্বতম্’—জলন্ত পর্বতের তায় তেজঃপুঞ্জ এবং দেবীর ‘সৌম্যোভ্যস্তিস্তন্দরী’ মূর্তি, তাঁহার ‘চিত্তে রূপা সমরনিষ্ঠুরতা’ শাক্ত সাধকদের রুদ্রশূন্য মাতৃমূর্তি অঙ্কনে সাহায্য করিয়াছে। এই পুরাণেই দেখা যায়, কৌশিকী দেবীর ক্রোধোদ্বেক হওয়ায়, তাঁহার জকুটি-কুটিল ললাটদেশ হইতে সহস্রা ভয়ংকরী চামুণ্ডাদেবীর আবির্ভাব হইল :

জকুটিকুটিলাতন্ত্রা ললাটকলকাদ্রুতম্।

কালী করালবদনা বিনিক্রান্তাসিপাশিনী ॥

বিচিত্র খট্টাঙ্গধরা নরমালা বিভূষণা।

দ্বীপচর্ম্ম পরিধানা শুকমাংসাতীভৈরবা ॥

অতিবিস্তার বদনা জিহ্বাললনভাষণা।

নিমগ্নরক্তনয়না নাদাপূরিতদিগ্ধমুখা ॥ (উঃ চঃ, ৭ম অধ্যায়)

(শাক্তপদাবলীর বহুপদে কলা চামুণ্ডার রূপবর্ণনায় এই মূর্তিটির প্রভাব পড়িয়াছে। ইহা ছাড়া পুরাণের বিবিধ স্তব এবং বিশেষ করিয়া মার্কণ্ডেয় চণ্ডীর নারায়ণী-স্ততিগুলির প্রভাব প্রায় প্রতি পদেই বর্তমান।)

তত্ত্বশাস্ত্র : শক্তিপূজার বিশ্বকোষ

শাক্ত পদাবলীর ভাব, উপাস্ত্র ও উপাসনা-তত্ত্বের প্রধান উৎস শক্তিপূজার বিশ্বকোষ তত্ত্বশাস্ত্র। তন্মধ্যে বিভিন্ন দেবী মূর্তির ধ্যান, পূজা ও স্তব বর্ণিত চইয়াছে।

ভক্ত জিয়া-প্রধান শাস্ত্র হইলেও দেবীর ধ্যান ও স্তবগুলির মধ্যে কবিত্বও আছে। শাস্ত্রপদকর্তাগণ 'জগজ্জনীর রূপ'-কল্পনায় ছব্ব তন্ত্রোক্ত ধ্যানগুলি অবলম্বন করিয়াছেন। বদান্ধবাদসহ কয়েকটি মহাবিথার মূল ধ্যান উদ্ধৃত হইল।^১

কালী

করালবদনাং ঘোরাং মুক্তকেশীং চতুর্ভুজাম্।
 কালিকাং দক্ষিণাং দিব্যাং মুণ্ডমালাবিভূষিতাম্ ॥
 সত্ত্বশিহ্ন শিরঃ খজা বামাধোদ্ধ করাশুজাম্।
 অভয়ং বরদধৈব দক্ষিণোদ্ধাধঃ পাণিকাম্ ॥
 মহামেষপ্রভাং শ্রামাং তথা চৈব দিগম্বরীম্।
 কণ্ঠাবসক্তমুণ্ডালী গলদ্রুধির চর্চিতাম্ ॥
 কর্ণাবতংসতানীত শবয়ুগা ভয়ানকাম্।
 ঘোরদংষ্ট্রাং করালাত্মাং পীনোন্নত পয়োধরাম্ ॥
 শবানাং করসংঘাতৈঃ কতকাঞ্চীং হসন্তুখীম্।
 সূর্য্যম গলদ্রুতধারা বিস্তুরিভাননাম্ ॥
 ঘোররাবাং মহারৌদ্রীং অশানলয়বাদিনীম্।
 বালার্ক-মণ্ডলাকার লোচনত্রিতয়াবিতাম্ ॥
 দন্তবাং দক্ষিণব্যাপি মুক্তালম্বিকচোচ্চয়াম্।
 শবকপ মহাদেব হৃদয়োপরি সংস্থিতাম্ ॥
 শিবাভির্ঘোররাবাভি স্ততুদ্দিকু সমন্বিতাম্।
 মহাকালেন চ সমং বিপরীতরতাতুরাম্ ॥
 জুথপ্রসন্নবদনাং স্মেরানন সরোরুহাম্।
 এবং সংচিন্তয়েৎ কালীং সর্বকামসমুদ্ভিদাম্ ॥

—দক্ষিণা কালিকাংদেবী করালবদনা, চতুর্ভুজা, ভীষণাকৃতি ও আললায়িতকেশা। দেবীর গলদেশে মুণ্ডমালা, বামভাগে অধঃকরে সত্ত্বশিহ্ন মুণ্ড, উর্ধ্বকরে খজা এবং দক্ষিণভাগের অধঃকরে অভয় ও উর্দ্ধহস্তে বরমুদ্রা। দেবী গাঢ় মেঘের দ্বার শ্রামবর্ণা ও দিগম্বরী! উহার গলে বে মুণ্ডমালা আছে, তাহা হইতে শোণিতধারা নির্গলিত হইয়া সর্বাপ অমূলিপ্ত করিতেছে। তাহার কর্ণে দুইটি শবশিশু অলঙ্কাররূপে

১ তন্ত্রসার (বহুমতী সংস্করণ) হইতে গৃহীত

বিজ্ঞান। ইহাতে দেবীর আকৃতি আরও ভীষণ, দশনপংক্তি অতি বিভীষণ। স্তন-
বৃগল স্থল ও উচ্চ এবং শবনির্মিত কাঞ্চী কটিদেশে শোভমান। কালিকা দেবী
হাস্তবদনা, ওষ্ঠপ্রান্ত হইতে বিগলিত রক্তধারায় মুখমণ্ডল সমুজ্জল। দেবীর শব্দ
অতিশয় গম্ভীর। ইনি শ্মশানবাসিনী। নেত্রদ্বয় নবোদ্ভাসিত হৃথ্যের ত্রায় সমুজ্জল
দশনপংক্তি উন্নত ও বহির্গত, কেশপাশ দক্ষিণব্যাপি ও আলুলায়িত। তিনি শবরূপী
শিবোপরি অবস্থিত। তাঁহার চতুর্দিকে শিবাগণ ঘোররূপে চীৎকার করিতেছে।
তিনি মহাকালের সহিত বিপরীত রত্নাসক্তা; দেবীর মুখমণ্ডল সুপ্রসন্ন ও হাস্ত-
বিকশিত।

(এই ধ্যানের সহিত মহাতাবচাঁদ মহারাজের ‘কে ও একাকিনী, কাহার রমণী
শশিশোভা জিনি মসীবরণী’ পদটি তুলনীয়)

ভাৱা

প্রত্যালীটপদাং ঘোরাং মুণ্ডমালা বিভূষিতাম্ ।
খৰ্বাং লম্বোদরীং ভীমাং ব্যাভ্রচর্মাবতাং কটৌ ॥
নবযৌবনসম্পন্নাং পঞ্চমুদ্রাবিভূষিতাম্ ।
চতুর্ভূজাং ললজ্জিহ্বাং মহাভীমাং বরপ্রদাম্ ॥
খজ্রাকর্ত্রীসমাবুক্ত সব্যোত্তর ভুজদ্বয়াম্ ।
কপালোৎপলসংযুক্ত সব্যপাশি যুগাবিতাম্ ॥
পিঙ্গৌগ্রৈক জট্যাং ধ্যায়েন্নোলাবক্ষোভ্যভূষিতাম্ ।
বালাকর্মণ্ডলাকার লোচনত্রয় ভূষিতাম্ ॥
জলচিঁতামধ্যগতাং ঘোরদংষ্ট্রাং করালিনীম্ ।
সাবেশম্বেরবদনাং জ্যলঙ্কারবিভূষিতাম্ ॥
বিশ্বব্যাপকতোয়ান্তঃ স্বেতপদ্মোপরিস্থিতাম্ ।
অক্ষোভ্যা দেবী মুর্দ্ধন্ত্রিমুষ্টি নাগকপধ্বক্ ॥

—দেবী প্রত্যালীটপদা,^১ ভীমাকৃতি, খৰ্বা ও লম্বোদরী। তাঁহার গলদেশে নরমুণ্ডরচিত
মালা ও কটিতে ব্যাভ্রচর্ম। ইনি নবযুবতীরূপা ও পঞ্চমুদ্রা ; ষেতাহ্নিনীর্মিত চারটি

১ ‘আলীট’ শব্দের আভিধানিক অর্থ ‘দক্ষিণ’, কিন্তু কোন কোন হস্তে বলা হইয়াছে ‘আলীটং
বামগদন্ত প্রত্যালীটন্ত দক্ষিণম্’ (ঔপ্তসাধনতন্ত্র); যেহেতু ‘আলীটপদা সা দেবী প্রত্যালীটা ক্ষণে ক্ষণে’—
সেইজন্ত গুরুপদে অমুসারে ‘আলীট ও প্রত্যালীট’ শব্দের অর্থ করিতে হয়। আভিধানিক অর্থ এতদে
অগ্রাহ্য।

পট্টিশ ও নরকপাল) দ্বারা বিভূষিতা, চতুর্ভুজা, লোলজিহ্বাধারিণী, মহাভয়ঙ্কররূপা ও বরপ্রদানলীলা। দক্ষিণহস্তদ্বয়ে খজা ও কর্তরিকা, বামহস্তদ্বয়ে নরমুণ্ড ও উৎপল। ইঁহার শিরোদেশে পিঙ্গলবর্ণ জটা, কপালে নাগরূপী অক্ষোভ্য ঋষি। নবোদিত চন্দ্রমণ্ডলের ত্রায় দেহপ্রভা, তিনটি চক্ষু ইঁহার ভূষণস্বরূপ। দেবী প্রজ্জ্বলিতা চিত্রা-মধ্যে দণ্ডায়মানা, ইঁহার দস্তপংক্তি অতি ভয়ঙ্কর। তিনি স্বীয় ভাবাবেশে হাত্তবদনা, দ্বীজনোচিত অলঙ্কারে বিভূষিতা এবং বিশ্বব্যাপক জলমধ্যগত স্বেতপদ্মোপরি অবস্থিত।

(এই ধ্যানের সহিত শিবচন্দ্র রায় বিরচিত ‘নৌলবরণী নবীনা রমণী। নাগিনী জড়িত জটাবভূষণী’ পদটি তুলনীয়।)

(মহাতাবচাঁদ মহারাজ রচিত ঘোড়াশা, ঠৈরবী, দ্বিরমস্তা, ধ্রুবাতী, বগলা, মাতঙ্গী, কমলা, ভদ্রকালী এবং শিবচন্দ্র সরকার বর্ণিত ভুবনেশ্বরীর রূপ তন্মুক্ত মাতৃ-ধ্যানেরই প্রায় আক্ষরিক অনুবাদ।

ধ্যান ব্যতীত তন্ময় দেহতত্ত্ব, শক্তিপূজাপদ্ধতি, ভূততত্ত্ব, মানসপূজা, কুণ্ডলিনীযোগ—এককথায় উপাত্ত ও উপাসনাতত্ত্বের যাবতীয় বিষয় শাক্ত সঙ্গীতগুলির মধ্যে ভাষা-হুন্দে রূপ ধরিয়াছে। তন্ময় লইয়াই শাক্তপদাবলীর দেহ গঠিত, তন্ময়ই এই দেহের প্রাণ।)

(বেদ, দর্শন, পুরাণ ও তন্ত্রে শক্তিদেবী সম্পর্কে যে সকল তত্ত্ব ও তথ্য পাওয়া যায় তাহা লইয়া সংস্কৃতে বহু কাব্য ও খণ্ড খণ্ড তন্ত্রে রচিত হইয়াছিল। সংস্কৃত নাটকের কতিপয় নান্দী শ্লোকে (রত্নাবলী, প্রিয়দর্শিকা, ধনঞ্জয়বিজয় নাটক) বা অত্র দেবীর রূপবর্ণনা হ্রাসিত নয়। এই সকল রচনাও পরোক্ষভাবে শাক্তপদাবলীর উপর প্রভাব বিস্তার করিয়াছে।) বিশেষ করিয়া ভবভূতির ‘মালতী মাধব’ নাটক, ত্রিকৃষ্ণ মিশ্রের ‘প্রবোধচন্দ্রোদয়’ নাটক, শঙ্করাচার্যের রচনাবলী, বাণভট্টের ‘চণ্ডীশতক’ ও গোবর্ধনের আচার্যের ‘আর্ধাসপ্তশতী’ প্রভৃতির নাম এই উল্লেখ-যোগ্য।

মালতী-মাধব নাটক

(ত্রিকর্ণপদাঙ্কন ভবভূতির মালতী মাধব নাটকে তন্ময়চারের ভ্রূয়াবহ চিত্র উদ্ঘাটিত হইয়াছে।) এই নাটকে ঋশানের যে ভয়ঙ্কর বর্ণনা আছে, সমগ্র ভারতীয় সাহিত্যে তাহা বিশিষ্টতার দাবী করিতে পারে। ঋষীশ্বরের চণ্ডকৌশিক নাটকেও ঋশান-বর্ণনার ভবভূতির প্রভাব পড়িয়াছে। (শাক্তপদাবলীর কয়েকটি পদ—বিশেষতঃ অশ্বিনী

কুমার দত্তের ‘শ্মশান তো ভালবাসিস মাগো’ গানটিতে ‘কত ভূত বেতাল নাচে রঙ্গেভঙ্গে প্রভৃতি অংশে বেন ভবভূতির শ্মশান বর্ণনার ঝঙ্কার শুনা যায়। তাহা ছাড়া এই নাটকে কপালকুণ্ডলার নিজের মুখে নিজের বায়ুবেগে সঞ্চালিত কপাল-কণ্ঠ-মালা বা এলোকেশের বর্ণনায় বা করালী চামুণ্ডা ও মহাদেবের তাণ্ডব নৃত্যের বর্ণনায় যে শব্দচিত্র অঙ্কিত হইয়াছে, শাক্ত সঙ্গীতের রণরঙ্গিণী চামুণ্ডার বর্ণনায় সেই চিত্রের ছায়া দেখা যায়। মালতী মাধব নাটকের ৫ম অঙ্কে তাণ্ডব নৃত্যের বর্ণনায় দেখা যায়, নৃত্যে কম্পমানা পৃথিবী, ললাট-ইন্দু শতধা চূর্ণ। চূর্ণিত চন্দ্রমণ্ডলের স্নুধা পান করিয়া নরমুণ্ডগুলি অটুহস্ত করিতেছে। নেত্র হইতে অগ্নিস্থূলিঙ্গ নির্গত হইতেছে, উত্তুঙ্গ খজের আঘাতে নক্ষত্রগুলি যেন বিক্ষিপ্ত হইতেছে। সেই সঙ্গে তালবেতালাদ ভূত-প্রেতগণ ভীষণ কোলাহল করিতেছে।)

এই বর্ণনাটির সহিত কবিবর রবীন্দ্রনাথের, ‘উলঙ্গিনী নাচে রণরঙ্গে। আমবা নৃত্য করি সঙ্গে।’—পদটির আশ্চর্য সাদৃশ্য দৃষ্ট হয়। এখানেও কালিকার প্রচণ্ড নৃত্যবেগে উল্লেখ্যকিত কেশপাশ, ত্রস্ত হৃদয়গাম, কম্পিত ত্রিভুবন; দেবীর কালো অঙ্গ রাক্ষা রক্তের প্রবাহ। মনে হয়, সংস্কৃত কাব্য-চর্চা হুএ ভবভূতির সঙ্গে বাংলা সাহিত্যের যোগ অব্যাহত ছিল। মধ্যযুগে সে যোগ বিচ্ছিন্ন হয় নাই, নব্যযুগে তাহা নূতন কমিয়া স্প্রতিষ্ঠিত হইয়াছে।

প্রবোধচন্দ্রোদয় নাটক

শ্রীকৃষ্ণ মিশ্রের ‘প্রবোধচন্দ্রোদয়’ নাটকে জীবের জন্ম, মোহ, বিবেকোদযোগ, বৈরাগ্যোৎপত্তি এবং জীবনুত্তির কথা রূপকের আকারে বর্ণিত হইয়াছে। এই নাটকে দেখা যায়, সঙ্গরহিত পুরুষের সহিত মায়ার সংস্পর্শে মনের উৎপত্তি হইয়াছে; মনের দুই স্ত্রী—প্রবৃত্তি ও নিবৃত্তি; প্রবৃত্তি-জায়া হইতে মহামোহ এবং নিবৃত্তি জায়া হইতে বিবেকের জন্ম হয়: ‘তস্ত প্রবৃত্তি-নিবৃত্তি যেষাং ধ্বংসো, তয়োঃ প্রবৃত্ত্যামুৎপন্নং মহামোহ প্রাধান্যমেককুলং নিবৃত্ত্যামুৎপন্নং দ্বিতীয়ং বিবেকপ্রাধান্যমিতি।’ (১ম অঙ্ক)। এই বিবেকের উপনিষৎ-পত্নী হইতে ‘বিদ্যা’ ও ‘প্রবোধচন্দ্র’—ইহাদের জন্ম হয়। ইহারাই মহামোহের কুল ধ্বংস করেন।)

এই নাটকটি বঙ্গদেশেই রচিত হইয়াছিল বলিয়া অনুমান করা হয়। (শান্ত সঙ্গীতাবলীর উপর ইহার বিশেষ প্রভাব লক্ষিত হয়। বিশেষ করিয়া, রামপ্রসাদের—‘আয় মন বেড়াতে বাবি। কালীকল্পতরুতলে গিয়া চারি ফল কুড়ায়ে পাবি॥’—পদটি

প্রবোধচন্দ্রোদয় নাটকের রূপক অবলম্বনেই রচিত। মনোদীক্ষার পদগুলিতে মোহদলনে বিবেকোদ্‌যোগ ব্যাপারে প্রবোধচন্দ্রোদয়ের সুর বাজে।)

শঙ্করাচার্য্য

(ধর্মমূলক স্তোত্রাবলীর মধ্যে শ্রীমৎ শঙ্করাচার্য্যের রচনাবলীর প্রভাব প্রত্যক্ষভাবে শক্তিপদাবলীর উপর বিস্তৃত হইয়াছে।) বাঙলাদেশে যে কোন নিষ্ঠাবান্ গৃহস্থের ঘরে শঙ্করাচার্য্য রচিত স্তোত্র মুখে মুখে আবৃত্তি করা হয়। ‘এ সংসার ধোঁকার টাটি’ বোধটি খুব সম্ভব শঙ্করাচার্য্যের মায়াবাদ-এর সূত্রে এ দেশের সর্বস্তরে প্রসারিত।

যদিও ‘শঙ্করাচার্য্য’ ছিলেন যোগী ও জ্ঞানী তথাপি তাঁহার কবিত্ব-শক্তি অসাধারণ। ‘A lyric poet of much fervour and no mean accomplishment must be recognised in the philosopher Sankara’—এ উক্তি অতীব সত্য। তাঁহার কবিত্ব মনোহারী, রচনা মধুস্করা। মন্যাসের মাহাত্ম্য প্রচার করিতে গিয়া তিনি সংসারের নশ্বরতা ও ভোগদেহের বাঁধসত্য ভয়ঙ্কর চিত্র অঙ্কন করিয়াছেন বটে, কিন্তু এই মোহমুগ্ধ—‘মৃঢ় জহিহি ধনাগমতৃষ্ণাং’ আশ্চর্য্য কবিত্বপূর্ণ।

শঙ্করাচার্য্য অদ্বৈতবাদী হইলেও সাধারণ মানুষের জ্ঞান তিনি কতকগুলি ভুক্তিমূলক স্তোত্র রচনা করিয়াছেন। এগুলিও শ্রুতিমধুর; শব্দবন্ধারে ও ছন্দোমাধুর্য্যে অমূল্য। তাঁহার ‘সংসারদুঃখগহনাঙ্গদীপ রক্ষ’, ‘ক্ষন্তব্যো মেহপরাধঃ শিব শিব শিব ভোঃ শ্রীমহাদেব স্তোত্র’—প্রভৃতি পদ আত্মনিবেদনের কাতরতায় এবং কবিত্বের স্পর্শে সমুজ্জ্বল।

(কথিত আছে, শঙ্করাচার্য্য শক্তি মানিতেন না।) তাঁহার সময়ে সমগ্র ভারত ব্যাপিয়া তান্ত্রিকতার যে ব্যভিচার স্রোত প্রবাহিত হইতেছিল, তাহাকে তিনি দমন করেন। শঙ্করাচার্য্যের তান্ত্রিক-দলন স্মরণীয় ঘটনা। (কিন্তু পরে তিনি শক্তির প্রভাব স্বীকার করিয়াছিলেন।) তান্ত্রিক সাধনার উচ্চতর আদর্শও তাঁহার দৃষ্টি-বহির্ভূত ছিল না। (সুপ্রাচীন ‘প্রপঞ্চসারতন্ত্র’ খানিকে কেহ কেহ শঙ্করাচার্য্যের রচনা বলিয়া মনে করেন। তান্ত্রিক শক্তিতত্ত্বের দার্শনিক ভিত্তি নির্মাণে এই তন্ত্রের প্রভাব অপরিণাম, ইহাতে ‘পরাপ্রকৃতি’র যে স্তবটি আছে, তাহাতে সমুন্নত শক্তি-তত্ত্বের আদর্শ প্রতিফলিত হইয়াছে।) স্তোত্রটির প্রারম্ভিক শ্লোক এইরূপ :

(প্রসীদ প্রপঞ্চ স্বরূপে প্রধানে,)
 প্রকৃত্যাত্মিকে প্রাণিণাং প্রাণসংগ্রে ।
 প্রণোতু প্রভো প্রারভে প্রাঞ্জলিভ্যাং
 (প্রকৃত্যাহপ্রতর্ক্য প্রকাম প্রবতে ॥)

(এখানে দেবীকে প্রপঞ্চস্বরূপ (স্থূল পঞ্চভূতাত্মক বিশ্বের কারণ), প্রধান (বিশ্বোদরী); প্রকৃত্যাত্মিকা (‘She, by whom all actions, that is creation (Sristi) maintenance (Sthiti) and destruction (Laya) are done’—Avalon) এবং ‘অপ্রতর্ক্য’ (অচিন্ত্য) রূপে প্রণতি নিবেদন করা হইয়াছে।

শঙ্করাচার্য্য-প্রণীত ‘দেব্যপরাধক্ষমাপণ স্তোত্র’ ও ‘আনন্দলহরী বা সৌন্দর্য্যলহরী’ ভক্তিভাবে ও কবিত্বে অনুপম।) কবি রবীন্দ্রনাথ ‘সৌন্দর্য্যলহরী’ স্তোত্রটি Shelley-র “Ode to Intellectual Beauty” কবিতাটির সহিত তুলনা করিয়া ব্যাখ্যা করিতে ন।

(আনন্দলহরীর সূচনা শ্লোকটি এই—

শিবঃ শক্ত্যা যন্তো যদি ভবতি শক্তঃ প্রভবিতুম্ ।

নচেদেবং দেবো ন খলু কুশলঃ স্পন্দিতুমপি ॥

এই শ্লোকটিকে শক্তিতত্ত্বের নির্ণায়ক বলা যাইতে পারে। শান্ত পদকর্ত্তাগণ বহুস্থলে ঈশ্বর ভাব দ্বারা প্রভাবান্বিত হইয়াছেন : পরিত্রাজক কৃষ্ণপ্রসন্ন সেনের নন্দী ও জয়র কথোপকথনের মধ্যেও এই ভাবের প্রতিধ্বনি পাওয়া যায় :

নন্দী বলে, শিব আমার শব কেন হইল ।

জয়া বলে মা যে আমার শক্তি হবে নিল,

ঠে কার থাকলো না যে ।

শান্তপদাবলীর ‘ভক্তিব আকৃতি’ পর্যায়ের কবিতাবলীতে সংসারের হুঃখরাগ, নিপীড়িত, প্ররক্তি-তাড়িত সন্তানের যে মর্মভেদী আর্তনাদ ধ্বনিত হইয়াছে, তাহার অনেকগুলি সুর শঙ্করাচার্য্যের ‘মোহমুগ্ধর’, ‘দ্বাদশ পঞ্জরিকান্তোত্র’ হইতে গৃহীত। শঙ্করাচার্য্য যেখানে বলেন, ‘কুপ্তো জায়তে ক্কাচিদপি কুমাতা ন ত’তি’, শান্ত কবি সেখানে বলেন, ‘কুপ্ত অনেক হয় মা, কুমাতা নয় কখনো তো’ (রামপ্রসাদ), বিষয়-বিরক্ত শঙ্করের মতই শান্ত সাধকগণ লক্ষ্য করিয়াছেন, এ সংসার অসার, মানুষ কৃষ্ণ-কীটের মত, তাহার আশার শেষ নাই ভোগপিপাসার অন্ত নাই। কেবলমাত্র পোষেদ এই যে, শঙ্করাচার্য্য যেখানে ব্রহ্মকে সত্য এবং মাষাকে মিথ্যা জানিয়া— ‘মায়াময়মিদমখিলং তিত্বা ব্রহ্মপদং প্রবিশাণ্ড বিদিত্বা ॥’—এই নির্দেশ দিয়াছেন,

সেখানে শক্তির সাধক কবিগণ ‘মহামায়া’কে চিন্ময়ী ব্রহ্মময়ী জানিয়া, বৈতবোধ বিসর্জন না দিয়া, মাতৃচরণেই আশ্রয় চাহিয়াছেন। ‘কবে সমাপ্তি হবে শ্রামাচরণে’— ইহাই শাক্ত ভক্তের ঐকান্তিক কামনা।)

গোবর্দ্ধন আচার্য্যের আখ্যাসপ্তশতী

(গোবর্দ্ধন আচার্য্যের ‘আখ্যাসপ্তশতী’র নাম এই প্রসঙ্গে স্মরণীয়।) আচার্য্য গোবর্দ্ধন রাজা লক্ষণ সেনের সভাকবি ছিলেন। (তিনি লৌকিক নায়ক-নায়িকার প্রেমাশ্রমে আখ্যাসপ্তশতীর কতকগুলি শ্লোকে হর-পাবতীর প্রেমচিত্র অঙ্কন করিয়াছেন। শাক্ত-পদাবলীর অনেকগুলি লৌকিক ভাবের অঙ্কুর এই গ্রন্থে নিহিত আছে। মনে হয়, প্রাচীন বাংলায় শিবায়ন ও চণ্ডীমঙ্গল কাব্যের হরগৌরীর দাম্পত্য জীবনের চিত্রগুলির মূল ‘আখ্যাসপ্তশতী’।) গোবর্দ্ধন আচার্য্যের:

কণ্ঠোচ্চৈতহপি হংকৃতিমাত্র নিমন্তঃ পদান্তিকে পঠিতঃ।

বস্ত্রাশ্চন্দ্রশিখঃ স্রভন্ননিভে জ্বলতি সা চণ্ডী ॥ (আরম্ভ ব্রজ্যা, ১))

(পদটিতে চণ্ডীর হৃদয়ে স্তম্ভিত, চণ্ডীর পদতলে প্রণত, পত্নী-প্রসাদনে রত প্রেমিক শিবের চিত্র অঙ্কিত হইয়াছে। শাক্ত মঙ্গীতে বচনলে শিবের পদে পতিত শিবের চিত্র আছে।) চিত্রগুলি প্রাচীন কালীমার্গের সংস্কার বশেই চিত্রিত। (কিন্তু ইহার পশ্চাতে যে মানিনী চণ্ডীর একটি পটভূমি আছে, আখ্যাসপ্তশতীর হর পাবতীর প্রেমাভিনয়ের বর্ণনায় তাহা স্পষ্ট করা হইয়াছে। সাধক কবির ‘মাকি পুধুই শিবের সতী’। যারে কালের কাল করে পণতি’ (স্বঃ প্রসাদ) প্রভৃতি পদে দেখে প্রেমসংসার রক্ষিত হইয়াছে। তাহা ছাড়া আমার কতকগুলি শ্লোকে কন্ঠার পতি-মোভাগ্যে মেনার উল্লাস, হিমরাজের গম্ভীর প্রকৃতি, সখার স্নেহে সখী বিজয়ার কোতুহল স্বামীকে স্বাধীনকরণে উমার গুণপনা এবং উমার সত্যী-সহন ক্ষমার কথা বর্ণিত হইয়াছে। কবিকল্প চণ্ডীর হর পাবতীর গাইল পরিবেশের বর্ণনায় এবং শাক্ত গীতির আগমনবিজয়ার গানে তাহাও গুপ্তর প্রভাব আছে বলিয়া মনে করি। আখ্যাস একটি শ্লোকাংশে কন্ঠার পতি-গৃহ গমনকালে জননার চোখের জলে পথ পিছল করার চিত্র অঙ্কিত হইয়াছে, ‘অশ্রুঃ পতি-গৃহগমনে করোতি মাতা-অপিচ্ছলাং পদবীম্’ (আখ্যা ৩৮)। আগমনী-বিজয়ার গান জননার এই অশ্রুধারায় অভিষিক্ত। বস্তু দৃষ্টি এবং সমাজ-সচেতনতার দিক হইতেও আখ্যাসপ্তশতীর সঙ্গে শাক্ত মঙ্গীতের সাদৃশ্য লক্ষণীয়।

প্রকীর্ত্ত কবিতাবলী

(শান্ত পদাবলীর অগ্রতম উৎস সংস্কৃতে ও প্রাকৃত্তে রচিত প্রকীর্ত্ত কবিতাবলী ।) এই কবিতাগুলি নাটক, কাব্য ও স্তোত্রাবলীর মধ্যে ছড়ানো ছিল। ইহাদের মধ্যে কতকগুলি আবার খণ্ড খণ্ড রচনা হিসাবে লোকের মুখে মুখে প্রচলিত ছিল। প্রাচীনকালের অনেক কবি বৃহৎকাব্য রচনা না করিয়া ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র শ্লোক রচনা করিতেন। এই শ্লোকগুলির মধ্যে জীবনের বহু বিচিত্র সুর বিধৃত রহিয়াছে। নায়কের কথা, নায়িকার কথা—বিরহের কথা, মিলনের কথা—সুখের কথা, দুঃখের কথায় এই শ্লোকগুলি পূর্ণ। প্রেমের স্ফুর্জিতস্ফুর্জিত বিশ্লেষণ ইহাতে মুখ্য স্থান লাভ করিয়াছে বটে, কিন্তু তাই বলিয়া জীবনের অপরাপর আকৃতিও বাদ পড়ে নাই। সরল গ্রাম্য জীবনের আশা-কামনা, লৌকিক ঘরোয়া জীবনের আনন্দ-বেদনার অনেক নিগূঢ় সংবাদ ইহাতে পাওয়া যায়। এক কথায় (এদেশীয় জীবনযাত্রার সুনীতি ও হীনীতি, ধর্মবোধ ও পাপবোধ, মাধুর্য ও কাকণ্যের প্রাণময় চিত্র এই প্রকীর্ত্ত কবিতাবলীর শ্লোকে অঙ্কিত হইয়াছে।)

বৈষ্ণব ও শান্তপদাবলীর মধ্যে লৌকিক ভাবের যে পরিমণ্ডল রহিয়াছে, তাহা এই প্রকীর্ত্ত কবিতা হইতেই সমাহৃত।) দাশাপ্রেমের অতি সূক্ষ্ম বৈচিত্র্য, প্রেমিক-প্রেমিকার মান-অভিমান ও নায়ক-নায়িকার সংলাপ বর্ণনায় বৈষ্ণব পদকর্ত্তাগণ যেমন এই কবিতাবলীর ঘরপু হইয়াছেন, (শান্ত কবিগণের তেমনিই মেনকার খেদোক্তি, সন্তানের অভিমান, মায়ের উপর তাহার একান্ত নির্ভরতা বর্ণনা করিতে গিয়া ইহা হইতেই ভাব আহরণ করিয়াছেন।) উভয়েরই উত্তমর্ণ এক।

(প্রাচীনকাল হইতেই এইরূপ কবিতাবলী সংগৃহীত হইয়া আসিতেছে। অজ্ঞাতনামা কবির ‘কবীন্দ্রবচন সমুচ্চয়’, শ্রীধর দাসের ‘সহজিকর্ণামৃত’—এই জাতীয় বিখ্যাত সংগ্রহ গ্রন্থ।) (‘কবীন্দ্রবচন সমুচ্চয়’ বৈষ্ণব প্রেমের প্রাচীন খবর পাওয়া যায়।) ইহার বিরহিণী ব্রজ্যার একটি শ্লোকে নায়িকা বলিতেছে,

‘মা মুঞ্চায়িমুচঃ করান্ হিমবরং প্রাণাঃ ক্ষণং স্থিয়তাম।

নিদ্রে মুদ্রয় লোচনে রজনী হে দীর্ঘাতিদীর্ঘো ভব।’

নিবদী রজনীকে দীর্ঘায়ত করিবার অগ্র শান্তপদাবলীতে মা মেনকার যে আকুল প্রার্থনা ধ্বনিত হইয়াছে, তাহার সহিত এই শ্লোকের সাদৃশ্য আছে। ‘সহজিকর্ণামৃতে’ বৈষ্ণব শ্লোকের সহিত হরগৌরীর দাম্পত্য জীবনের চিত্রও পাওয়া যায়। শিবের দারিদ্র্য-বর্ণনাগুলির প্রভাব শান্তপদাবলীতে কম নয়। এই বর্ণনাগুলি আসিয়াছে প্রভুর দুঃখে

দ্রুতিত বিত্তক ভূদীর হুশিচিন্তায়। উপরন্তু সহজিকর্ণায়ুতের দেবপ্রবাহে কালীবিষয়ক কয়েকটি শ্লোক উদ্ধৃত হইয়াছে। শাক্ত কবির কালী-রূপের পরিকল্পনার সঙ্গে ইহার সাদৃশ্য লক্ষিত হয়। যেমন অজ্ঞাত নামা কবি রচিত এই প্রশস্তিটি—

শিখণ্ডে খণ্ডেন্দুঃ শশিদিনকর কর্ণয়ুগলে)

গলে তারা হারন্তরলমুডুচক্রং চ কুচয়োঃ।

তড়িংকাঞ্চী শঙ্খাসিচয়রচিতা কালি তদয়ম্

(তবাকল্পঃ কল্পবুপরমবিধেয়ো বিজয়তাম্।)

(ইহার সহিত তুলনীয় রামপ্রসাদের ‘ও কেরে মনোমোহিনী’ গানটি। শুধু ভাব নয়, শব্দগত মিলও লক্ষণীয়।)

(‘প্রাকৃত পৈঙ্গল’ নামক অপভ্রংশ ছন্দোনিবন্ধে প্রসঙ্গতঃ প্রাদেশিক ভাষায় রচিত কতকগুলি কবিতা উদ্ধৃত হইয়াছে, তন্মধ্যে—

বালোকুমারো ছয় মুণ্ডধারী।)

উবাসহীনা মুই এক গারী ॥

অহংনিমং খাই বিসং ভিখারী।

(গঙ্গ ভবিঙী কিল কা হমারী ॥

—পদটির মধ্যে গোরীর গার্হস্থ্য চঃখ বর্ণিত হইয়াছে। গোরী কহিতেছেন, ছোট ছেলেটির ছয় মুখ (অর্থাৎ সে ছয়মুখে খায়), আমি উপায়হীনা নারী। স্বামী ভিখারী নারাদিন বিষ খায়, আমার উপায় কি হইবে?

শাক্তপদাবলীতে মা মেনকা নারদের মুখে যে কৈলাস-সংবাদ শুনিয়াছিলেন, তাহার ভাব ও ভাষা এই চিত্র হইতে ভিন্ন নয় :

শুনেছি নারদের ঠাই গায়ে মাখে ভয় ছাই

ভূষিত ভীষণ তার গলে ফণীহার।

একথা কহিব কায় সুখা ত্যজি বিষ খায়

কহ দেখি, এ কোন্ বিচার? (কমলাকান্ত)।)

(‘সৎ পত্ত রত্নাবলীর’ নাম এই প্রসঙ্গে উল্লখযোগ্য।) ইহা প্রাচীন প্রকর্ণ কবিতাবলীর একটি আধুনিক সঙ্কলন। কবিতাগুলির মধ্যে কতকগুলি হয়তো আধুনিক, কিন্তু কতকগুলি সুপ্রাচীন, ‘কবীপ্রবচন সমুচ্চয়’ বা ‘সহজিকর্ণায়ুতের’ সমাকালীন। বা তাহারও পূর্ববর্তী। ইহাতে দেবী-বিষয়ক যে সংস্কৃত কবিতাগুলি আছে, তাহাতে

শাক্তপদাবলীর ভক্তের অনুযোগ, অভিমান ও নির্ভরতার ঐকান্তিক স্রবের আভাস পাওয়া যায়। আমরা কয়েকটি শ্লোক উদ্ধৃত করিতেছি :

(১) হ্যামাপ্রিতোহপি ককশানিধিমন্নপূর্ণাং
ত্রৈলোক্যনাথ গৃহিণীং গিরিবাজকন্ঠাং ।

বাচে নিভোদবদরী ভরণার্থমগ্নাং

ভ্রীণাসি নাত্র জননীরতি পরং বিচিত্রম ॥ (সং পঃ রঃ—১৩০)

—তুমি ককশানিধি অন্নপূর্ণা, ত্রিলোকনাথের গৃহিণী, গিরিরাজের কন্ঠা। কিন্তু তোমাকে—
আশ্রয় করিয়া শিব ভিক্ষা করেন, ইহাতে যে তোমার লজ্জা হয় না, ইহা বড় বিচিত্র
ইহার সহিত শাক্তবলীর এই উক্তিটির সাদৃশ্য দেখিতে পাওয়া যায় :

অন্নপূর্ণা নাম শুনি, ভিক্ষা করেন শূলপাণি

পেটের জ্বালায় গরল খেলেন, দিগ্‌গাম বসন বিনা।

(মহেন্দ্রনাথ, প্রেমিক)

(২) কা ৩৩ রূপা, ময়ি রূপা যদি নাস্তি মাত-

দীনবন্ধুরতি নাম বিখ্যসে ।

মাতা সমস্ত জগতামিতি ১কং বৃথাখ্যা

বুত্রান্তি পুত্রবিশুখা জননী জগৎসু । (সং পঃ রঃ—১৪০ নং)

তুমি রূপাময়ী, আমার প্রতি যদি তোমার রূপা না হয়, তাহা হইলে কেমন তোমার
রূপা? তোমার দীনবন্ধু নামও বৃথা। তোমার জগন্মাতা অভিধাও কি বৃথা? জগতে
কোথায়ও তো জননী পুত্রের প্রতি বিমুখ হন না।

কুমার শম্ভুচন্দ্রের ‘চিন্তামণী তার’ তুমি, কুমার নরসিংহের ‘যে হয় পাষাণের মেয়ে’
প্রভৃতি গান এই প্রসঙ্গে স্মরণীয়। উপরে উক্ত অভিযোগের সহিত শাক্তপদাবলীর
অভিযোগেরও মিল রহিয়াছে। কিন্তু অভিযোগ সহ্যও ভক্তের প্রতীতি,—

দুর্গা দুর্গেও বাণী প্রভবিত সহসা বস্ত্র বস্ত্রে কদাচিত্ ।

কিং ক্রমস্তত্ত্ব ভাগ্যং প্রমথগগনপতি সাবধানস্তদর্থো । (সং পঃ রঃ ১৩২)

তাই ভক্ত নিঃশেষে আত্মসমর্পণ করিয়া বলেন,

স্তং নিগ্রহঃ যতপি পামরেহস্মিন্

তথাপি তন্মাম সদা ব্রবীমি ।

মাত্রাপরাধেন নিরাকৃতোহপি

মামেতি শব্দং স শিশুঃ করোতি ॥

শাক্ত কবিও ঠিক এই সুরেই বলেন,

রামপ্রসাদে এই ভনে ঘন্থ হবে মায়ের সনে
তবু রব মায়ের চরণে ।

কিংবা চন্দ্রনাথ দাসের এই আকৃতিটি,

দুই ছেঁশ কষ্ট 'দয় মা',
মা বিনে কে কষ্ট সয় মা ।
তুই বিনে মোর কে আছে মা'
কে দেখে মা গেলে বেলা ॥

বৌদ্ধতন্ত্র

বৌদ্ধতন্ত্রেও অসংখ্য দেব-দেবীর পূজামন্ত্র ও ধ্যান বিবৃত হইয়াছে। অবশ্য হিন্দু তন্ত্রের অনুকরণেই বৌদ্ধদের মধ্যে এইকণ দেব-দেবীর পূজা প্রবর্তিত হইয়াছিল। কালক্রমে হিন্দুতন্ত্র অপেক্ষা বৌদ্ধতন্ত্রের বেশি পসার ঘটিয়াছিল। বৌদ্ধ তন্ত্রের সুসংগঠিত যুগে কতকগুলি নতন দেবদেবী হিন্দুতন্ত্রেও প্রবেশ লাভ করেন। ডঃ বিনয়তোম ভট্টাচার্য মহাশয় বলেন, 'Hindu gods &esses like Mahachintara, Chinna-masta, Kali etc were originally Buddhist'।

শাক্তপদাবলীতে বৌদ্ধ দেবদেবীর প্রভাব কোনক্রমে প্রত্যক্ষ নয়; এখানকার দেবমন্দির যাবতী কল্পনা, পূজা ও ধ্যান, হিন্দুতন্ত্র হইতেই গঠিত হইয়াছে। তবে একথা সত্য যে একদিন হিন্দুতন্ত্রও কিয়ৎ পরিমাণে বৌদ্ধতন্ত্র দ্বারা প্রভাবিত হইয়াছিল; হিন্দুতন্ত্রের মধ্যেও বৌদ্ধতান্ত্রিক পণ্ডিতদের হাত পড়িয়াছিল। পাল রাজাদের আমলে বৌদ্ধ তাত্ত্বিকতা বঙ্গদেশের সর্বত্র ব্যাপ্তি লাভ করে। রাজচ্ছত্রছায়ায় পুষি লাভ করায় ইত্যাদের প্রভাব যে হিন্দুদের উপর বিস্তৃত হইবে, তাহাতে আর আশ্চর্য কি? (এ সম্পর্কে আলোচনা পর দৃষ্টব্য)

(বৌদ্ধ একজটা দেবীমূর্তির সহিত হিন্দু 'তারার' মূর্তির সাদৃশ্য আছে। বৌদ্ধ ডাকিনীর মূর্তি অনেকটা হিন্দু চামুণ্ডার অনুরূপ, ধ্যানেও সাদৃশ্য দেখা যায়,) যেমন,

চতুর্ভুজা কৃষ্ণবর্ণা তু ত্রিনেত্রা এক বক্তৃকা । ১

দংষ্ট্রারোহ করালী চ পঞ্চমুদ্রাভিধারিণী ॥

শবাকতা মুক্তকেশা প্রত্যালীট পদাবস্থিতা ।

কপালমালিনী ঘোরা দক্ষিণে ডমরু কর্তৃকা ॥

বামে কপালখটাঙ্গং ক্ষুরংসংহারবিগ্রহী ২

১। Intro. to Sadhan Mala—vol II Dr. B. Bhattacharjee

২ ডাকার্ণব, তৃতীয় পটল (হরপ্রসাদ শাস্ত্রী সম্পাদিত)

বৌদ্ধতন্ত্রের মণ্ডলোদোধক মহাগীত

(বজ্রযানী বৌদ্ধদের ভিতরে মণ্ডল বা চক্রকে প্রবৃত্ত করিবার জন্ত কতকগুলি সময়োপযোগী মহাগীত গান করা হইত।) গানগুলির ছন্দ ও সুর অতি মধুর। গানগুলির ভাষা অপভ্রংশ, কিন্তু গীতিমাধুর্য সহজেই সকলের হৃদয় হরণ করে ;

ধ্বংসান্দি জগু মহাস্তব্ধ ভাই ।)

বিহরহ জুইনি একু সহাই ।

অরিরিরি মোগপশু লোঅ ন জাই ।

(সহজ সুন্দরী লট মহাস্তব্ধ ঠাই । ১)

বৌদ্ধ দোহা ও চর্যাগান

(বজ্রযানী বৌদ্ধগণের রচিত বৌদ্ধতন্ত্র অপেক্ষা বৌদ্ধ সহজিয়া রচিত দোহা ও চর্যা-পদাবলীর সঙ্গে শাক্তপদাবলীর ভাব ও রূপসাদৃশ্য বেশি।) শুদ্ধ পাণ্ডিত্য, জপ-হোম-মন্ত্র-মণ্ডলের ব্যাপকতাব বিকক্ষে প্রতিবাদের মনোভাব লইয়াই বৌদ্ধ সিদ্ধাচার্যগণের দোহা ও গীতাবলী রচিত হইয়াছিল ; শাক্তপদাবলীতেও এই প্রতিবাদের ভাবটি সুস্পষ্ট। এই দিক হইতে শাক্তপদাবলী যেন চর্যাগীতিকারই পরিণত রূপ, পরবর্তীকালের শাক্ত সাংক যেন বৌদ্ধ সিদ্ধাচার্যগণের উত্তরসাধক। ভাবের দিক হইতে, সাধনার দিক হইতে, গীতাবলীর রূপের দিক হইতে, এমন কি রূপক-কল্পনার দিক হইতে বৌদ্ধ গান ও দোহার সহিত শাক্তপদাবলীর সাদৃশ্য লক্ষণীয়।

বৌদ্ধ সিদ্ধাচার্য যেখানে বলেন,

একু দেব অঙ্গম দীসই ।

অপণু ইচ্ছে ফুড় পড়িহাসই ॥২

—একই দেবতা বিভিন্ন আগমে বিভিন্ন রূপ ধারণ করেন, নিজের ইচ্ছায় তিনি নানারূপে প্রতিভাসিত হন। শাক্তপদকর্তা সেখানে বলেন,

প্রসাদ হাসিছে সরসে ভাসিছে বুঝেছি জননী মনে বিচারি ।

মহাকাল কানু, গ্রামা গ্রাম তনু, একই সকল বুঝিতে নারি ॥

সিদ্ধাচার্যগণ তীর্থিক যোগিগণের তীর্থযাত্রাদি বহিঃকর্মকে নিন্দা করিয়াছেন, বলিয়াছেন মোহলাভ জীব ইষ্টলাভের আশায় অনর্থক তীর্থযাত্রা করে ; কিন্তু তীর্থ বাইরে নাই, আছে এই দেহে :

এথু সে সুরসরি জমুণা ।)

এথু সে গঙ্গাসাঅরু ।

এথু পআগ বণার সি

(এথু সে চন্দ্র দিবাকর ॥১)

—এইখানেই সুর-সরিং যমুনা, এইখানেই গঙ্গাসাগর; এই দেহেই প্রয়াগ-বারাণসী, এইখানেই চন্দ্রস্বর্ঘ্য। শাক্তকবি রামপ্রসাদও অনুরূপ সুরেই বলেন,

তীর্থ গমন মিথ্যা ভ্রমণ, মন, উচাটন করো না রে।

ও মন, এবিবেগীয় ঘাটেতে বৈস, শান্তল হবে অন্তঃপুরে ॥)

চর্যাপদে সাধক বলিতেছেন,

কাজ না'বডি খাটি মন কেড়ুআল ।)

সদগুরু বজনে ধর পতবাল ॥

চিঅ ধির করি ধরহরে গাঠী ।

(আন উপায়ে পার ন জাই ॥২)

(—দেহ নৌকা খাটি মনকে দাঁড় করিয়া সদগুরুবাক্যে হাল ধর। চিত্ত স্থির করিয়া নৌকা চালাও, অত্র উপায়ে পারে যাওয়া সম্ভব নয়।

শাক্ত সাধক সেখানে বলিতেছেন,

মনপবনের নৌকা বটে, বেঘে দে শ্রীতর্গা বোলে ।

মন মহামন্ত্র যার, স্রবাতাসে বাদাম তুলে ॥

মহামন্ত্র কর হ'ল, কুণ্ডলিনী কর পাল ।

স্বজন কুণ্ডল আছে যার, তাদের দে রে দাঁড়ে ফেলে ॥ (কমলাকান্ত) ;

(অতএব দেখা যাইতেছে, বৌদ্ধগান ও দোহা'র সাধন-চেতনা ও প্রকাশভঙ্গীর সহিত শাক্তপদাবলীর যথেষ্ট সাদৃশ্য রহিয়াছে। উদযত্নেই সাধকগণ সাধনার আচরণীয় কর্তব্য হিসাবে যোগ-পদ্ধতিকে গ্রহণ করিয়াছেন। বৌদ্ধগানের 'ডোষী', 'চণ্ডালী'—শাক্ত-সঙ্গীতের কুণ্ডলিনী; বৌদ্ধগানের 'শ্রুত', শাক্তসঙ্গীতের পরমশিব; বৌদ্ধগানের 'সহজানন্দ', শাক্তসঙ্গীতের পরমানন্দ ('আনন্দসাগর উথলে') ॥)

সত্য বটে, চর্যাপানগুলি বহুদিন পূর্বেই বঙ্গদেশ হইতে নির্বাসিত হইয়া নেপালে, তিব্বতে আশ্রয় লাভ করিয়াছিল। গ্রন্থ হিসাবে চর্যাপদ বঙ্গদেশে ছিল না। কিন্তু চর্যাপদের ভাব এদেশের লোকের হৃদয়ে গ্রথিত হইয়া গিয়াছিল। অন্তঃসলিলা হইয়া সে ভাব বহুদিন পর্য্যন্ত বাঙালীর হৃদয়ে প্রবহমান ছিল, অষ্টাদশ

শতাব্দীর উপযুক্ত পরিবেশে সেই ভাবধারা হিন্দুভাবে পরিপুষ্ট হইয়া শাক্ত সঙ্গীতগুলির মধ্যে রূপ ধরিয়াছে। এদেশের ধর্ম্ম ও কস্মে অন্তর্লীন বৌদ্ধভাবকে আজ আর স্বতন্ত্র-ভাবে বিচ্ছিন্ন করিয়া দেখিবার উপায় নাই। মঙ্গলকাব্যের দেবদেবী ত্রো বিমিশ্র উপাদানেই গঠিত। (কালপ্রবাহে পরিষ্কৃত হইয়া অজ্ঞাতসারে অথচ একান্ত স্বাভাবিক-ভাবেই যে বৌদ্ধভাব শাক্তপদাবলীতে সঞ্চারিত হইয়াছে, এরূপ অনুমান করা অসঙ্গত নহে।)

বৈষ্ণবপদাবলী :

শাক্তপদালীর অন্ততম উৎস হিসাবে অনেকেই বৈষ্ণবপদাবলীর উল্লেখ করিয়াছেন বিশেষ করিয়া ‘আগমনী’ ও ‘বিজয়া’র গানগুলি সম্পর্কেই এহু জল্পনা। শাক্তপদাবলীর উপরে বৈষ্ণব পদাবলীর প্রভাব কোন দিক হইতেই তেমন গুরুত্বপূর্ণ বলিয়া মনে হয় না। বরং বৈষ্ণব পদাবলীর কতকগুলি বিভাগে শাক্ত প্রভাবের স্পষ্ট প্রভাব রহিয়াছে বলিয়া ধারণা হয়।) আমরা এ সম্পর্কে পরে আলোচনা করিব। তবে কোন কোন ক্ষেত্রে কোন কোন কবির উপরে বৈষ্ণব পদাবলীর প্রভাব আছে। সে প্রভাব একান্ত গৌণ এবং বহিরঙ্গমত।

মঙ্গলকাব্য :

মধ্যযুগীয় বাঙলা সাহিত্যে শিব ও শক্তি-বিষয়ক মঙ্গল কাব্যগুলির মধ্যে শাক্তপদাবলীর অঙ্কুর নিহিত আছে। শিবায়ন ও চণ্ডীমঙ্গলাদি কাব্যের হৃদয়বর্তী গার্হস্থ্য দারিদ্র্যের চিত্র বিবিধ পৌরাণিক ও লৌকিক সংসার মিশ্রিত হইয়া শাক্তপদাবলীতে জননী মেনকার অস্তিত্ববাদের কারণ হইয়া উঠিয়াছে। শাক্তপদাবলীর দেবতুল্য লৌকিক ভাবগুলি মধ্যযুগের শিব-শক্তি-ব্যবয়ক কাব্য হইতেই মঙ্গলত মঙ্গলকাব্যে গৌরীর বিবাহকালে বৃদ্ধ শিবের ভ্রমলিপ্ত, জটাজহারী, ফণীভূষণ বাঘাধর পরিহিত মূর্তি দেখিয়া মা মেনকার হৃদয়ে যে আশঙ্কার মেঘ ঘনীভূত হইয়াছিল, শাক্তপদাবলীতে তাহাই নয়ন-ধারায় পরিণত হইয়াছে। চণ্ডীমঙ্গল কাব্যে আছে,

মেনক। ঢালিলা দধি বরের চরণে ।

অঙ্গের ভূষণ দেখে বিষধরগণে ॥

অস্তি ভয় বিভূষণ দেখি কলেবর ।

হইয়া বিরসমুখী চিন্তেন অন্তর ॥

কান্দয়ে মেনকা সে গৌরীর মায়ামোহে ।

ঝলকে ঝলকে বহে লোচনের লোহে ॥

হেন বরে বিবাহ দিল কি দেখি সম্পদ ।

বাণ হম্মা মুচুমতি কহা করে বধ ॥^১

এই ক্ষোভ শাক্তপদাবলীতে মেনকার অশ্রু-কাতর অন্তর্যোগে পরিণত হইয়াছে ।)

চণ্ডীমঙ্গল কাব্যাদিতে মহিষমর্দিনী রূপ ধরেন চণ্ডিকা' অথবা 'কামিনী কমলে অবতার'—এইরূপ দেবমূর্তির বিবিধ বর্ণনা আছে । কালিকামঙ্গল কাব্যে চামুণ্ডার মূর্তি অঙ্কিত হইয়াছে :

কাতি কর্পর হাতে মুণ্ডমালা গলে ।

শোভা করে সরোবর এবং মণ্ডলে

দ্বীপচর পরিধান আত শুদ্ধ দেহা ।

নিরবধি লহ লহ করে তার জিহবা ।

চৌদিকে বেষ্টিত শিবা দেব/য় গজেন

চাঁদ চকোর দীপ্তি শবে আরোহণ ॥^২

ধর্মমঙ্গল কাব্যেও 'ভৈরবী ভীষণা ভীমা কেশ-মুদ্রার' প্রভৃতি মাতৃমূর্তির বর্ণনা আছে । শাক্তপদাবলীর 'জগজ্জননীর রূপ-নিয়োগে ১২ বর্ণনাগুলির পরোক্ষ প্রভাব পড়িয়াছে । তন্ম হইতে বাণীরা মাতৃকার ধ্যান অনুবাদ কারা হইলেন, তাঁহাদের নিকট এই সকল কাব্য অজ্ঞাত ছিল না ।

মঙ্গল কাব্যগুলিতে শুভকর গি শুভব বন্দনা গান আছে । 'ঠাকুরাণী বন্দনা' অংশের এই গানগুলিতে শাক্তপদাবলীর মাতৃস্তোত্রের আভাস পাওয়া যায় ।) যেমন,

জয় নন্দা ভবানি

ভব দুঃখ বিনাশিনি

দিগ্‌বাসিনী মহামায়া ।

কার্তিক-গণের মাতা

গিরিজা গিরিত্রতা

ঈশ্বর-দেবী অঙ্ককায়া ।

দক্ষিণ চরণে

রক্তপদ্ম সমতুল

সমলগ্নে সিংহে আরোহণ ।

কিঞ্চিদুর্দ্ধে বাসুষ্ঠে

লাগিছে মহিষপৃষ্ঠে

দ্বিত বংশদাসেব চন্দ্র (দ্বিজ বংশদাস)

মঙ্গল কাব্যের 'চৌতিশা' স্তবগুলিও এই প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য । তন্ম দেবী বর্ণনায় প্রোক্তা' বলিয়া উক্তি আছে । 'অ হইতে ক্ষ' পর্যন্ত পঞ্চাশৎ বর্ণ মাতৃকার্ণব । এই

(কবিকল্প লতা)

২। কালিকামঙ্গল, বংশদাস কবিশেখর ।

বর্ণগুলিকে আত্মকর করিয়া স্তব রচনার পদ্ধতি তন্মধ্যে দেখা যায়। সেই স্তবে দেবী আশু তুষ্ট হন। মঙ্গলকাব্যেও এই ধরনের স্তব রচনা করার পদ্ধতি প্রচলিত ছিল।) যেমন,

কালী কপালিনী কাস্তা কপালকুণ্ডলা ।

কালরাত্রি কন্দমুখী কত জান কলা ॥

খেদ খণ্ডন করি খলে কর নাশ ।

খণ্ডিয়া সকল দোষ রাখ নিজ দাস ॥

গিরিজা গণেশ মাতা গতি সবাকার

গোকুল রাখিলে গোপকুলে অবতার ॥

ঘোরকপা ঘোরতপা ভীষণ-ঘোষণা

ঘন ঘন কৈলে রণ ঘণ্টার বাজনা ॥২

[এই প্রকারের নামাবলী মূলক গান শাক্তপদাবলীতেও অনেক আছে। ব্রজকিশোর রাধা বা তৎপুত্র দেওয়ান রঘুনাথ রায়ের মাতৃ-নামাবলী প্রসিদ্ধ। এইরূপ নাম-স্తోত্র রচনায় মূলে 'চৌতিশা' স্তবগুলির প্রভাব কল্পনা অবাস্তব নয়।

শাক্তপদাবলীতে জননীর প্রতি স্নেহার্থী সন্তানের অনুরোধের সুরটি প্রধান। মঙ্গল কাব্যের ভক্তের আবেদনে বা গোহারিতে তাহারও ক্রীণতম আভাষ পাওয়া যায়,—

কান্দে সিংহ আদি পশু সোঙরি অভয়া ।

অপরাধ বিনে কেনে দূর কৈলে দয়া ॥৩

উইচারা খাই আমি নাহেতে ভালুক ।

নেউগী চৌধুরী নই না করি তালুক ।

সাতপত্র নিলা বীর বাক্‌বি। কালপাশে ।

সবংশে মজিন্ত মাতা তোমার আশ্বাসে ॥২

মঙ্গল-কাব্যগুলির মধ্যে রাষ্ট্রীয় সামাজিক উপলব্ধির ফলে মাতৃকা-চরণে শরণ গ্রহণ করার যে সংবেদন দেখা যায়, শাক্তপদাবলীতেও সেই একই সংবেদন।) বিপন্ন অবস্থা হইতে রক্ষা পাইবার আকৃতি লইয়াই মঙ্গল দেবদেবীর কল্পনা ও তাঁহাদের চরণে আশ্রয়-লাভের কামনা জাগ্রত হইয়াছিল। শাক্ত সঙ্গীত-সৃষ্টির প্রেরণামূলও সেই অত্যাচার, বিপ্লব ও রাষ্ট্রীয় অব্যবস্থা। (তবে মঙ্গলকাব্যের ভক্তের আকৃতি, কেবল পার্শ্বিক সঙ্কট হইতে মুক্তির আকৃতি, তাঁহাদের ইচ্ছা ঐহিক ঋদ্ধি লাভের ইচ্ছা। পৌরাণিক 'কপং দেহি জয়ং দেহি,' 'ভাগ্যং ভগবাত দেহি মে'—এই প্রার্থনাই মঙ্গল কাব্যের ভক্তের প্রার্থনা। শাক্তপদাবলীর প্রার্থনা মুমুকু ভক্তের প্রার্থনা : 'কবে সমাধি হবে শ্রামাচরণে।'

মঙ্গলকাব্যে যেমন পূজা প্রচারের আশ্রয়ে দেবী-মহিমার অপপ্রচার আছে, শাক্ত পদাবলীতে তাহা নাই। শাক্ত পদাবলীর দেবীর পূজা আদায়ের প্রযোজন নাই, পূজ্যরূপেই তিনি স্বমহিমা প্রতীক্ষিত। এই জন্য মঙ্গলকাব্যে যেমন মুহুমুহু তিনি ভক্তের নিকট আবির্ভূত হইয়াছেন, শাক্তপদাবলীতে তেমনই তিনি অলক্ষ্যচারিণী হইয়া থাকিয়াছেন। শাক্তপদাবলীতে দেবী যোগগম্যা : 'তাকে সহস্রারে মলাধারে সদা যোগী করে মনন।' কেবল আগমনী ও বিজয়ার গানে তিনি প্রত্যক্ষ কল্প।

শাক্তসঙ্গীতের অনুরূপ অষ্টাষ্ট্র সঙ্গীত

মঙ্গল-কাব্য কাতিনী-কাব্য। ইহাদের মধ্যে শক্তি-বিষয়ক যে সকল পদ আছে, তাহা শাক্তপদাবলীর গানের মত নয়। শাক্তপদাবলী বিশেষ করিয়া গানের জন্তই রচিত; ইহাদের ভাব ও রূপ সংহত। প্রাদেশিক ভাষায়, এমন কি বাঙলা ভাষাতেও এইরূপ গান পাওয়া যাইতেছে। বিখ্যাত গায়ক বৈষ্ণব বাওয়া চিলেন সত্ৰাট আলাউদ্দীনের সভাসদ। তিনি বিবিধ সঙ্গীত রচনা করিতেন। তাহার রচিত শক্তি-বিষয়ক সঙ্গীতও পাওয়া যায়,

জৈ কাণী কল্যাণী প্রধারিণী
গিরিজা ঘনশ্রীমা চণ্ডা চামরা চন্দ্রারিণী।
জগজ্জননী জালাসুখী আদি
জ্যোত্ অন্তঃ দেবী অনুরূপা আনন্দোত্তরণতারিণী ॥
যোগিনী জয় রক্ষাকারিণী।
বিক্রম-বাসিনী ললিতা বহুচরা ভবানী
অস্তরদলনী মহিষাসুর-মারিণী।
হিমগিরি হিঙ্গুলাজ রাণী কাম্বীরী সারদা কামরূপ-
কাম্যাত্মা-কুলজ বৈষ্ণব ভক্ত-সুখকারিণী ॥^১

সত্ৰাট আকবরের রাজ-সভার শ্রেষ্ঠ (সঙ্গীতজ্ঞ ও গায়ক মিঞা তানসেন^১) তাহার রচিত সঙ্গীতাবলীর মধ্যে শাক্তগীতিও আছে :

আনন্দে জগবন্দে ত্রিপুরাসুন্দরী
মাত ভবানী দয়ানী দয়। রাখিয়া মোখে বাণী।
ধন্য ধন্য শঙ্করী শিবানী।
সর্বকলামখী দয়। কর মুণ্ডমালিনী ॥
তু মা সর্বসংহারিণী শুভনিস্তান্ত বিদারিণী
রক্তবীজ মারণী আত্মশক্তি রক্তোৎপলনিবাসিনী ॥
ধ্যায়ো তে ব্রহ্ম-বিষ্ণু রক্ত-দিক্‌পাল সনকাদ ঋষিগণ
তানসেন গাওয়ে তব গুণ বেদ-বাখানী ॥

(কথিত আছে, মৈথিল কবি বিজ্ঞাপতি ছিলেন শৈব। তিনিও শিব ও শক্তি-বিষয়ক গান রচনা করিয়াছেন। বিজ্ঞাপতি রচিত ‘শিব শঙ্কর হে, ভুল অন্তরগতি ফল ভেল’ গানটি বিখ্যাত। তিনি হরগৌরীর অর্জনরীশ্বর-স্তোত্রও রচনা করিয়াছেন।) বিজ্ঞাপতির পদ্যাদি অনুলসরণ করিয়া (বঙ্গীয় কবি) গোবিন্দদাস কবিরাজ বৈষ্ণব-পদাবলী রচনা করিয়াছিলেন। গোবিন্দদাস প্রথমতঃ ছিলেন বোর শাক্ত :

শ্রীগোবিন্দ কবিরাজ নিবাস বুধীর।

উপাসনা মহামায়া শক্তি শ্রীশঙ্করী ॥^১

গোবিন্দদাস কবিরাজেরও শক্তি-সঙ্গীত পাওয়া গিয়াছে :

হেম হেমগিরি দুই তমু ছিরি আধ নর আধ নারী।

আধ উজ্জর আধ কাজর তিনই লোচন ধারী ॥^২

দেখ দেখ দুই মিলিত এক গাত।

ভকত (-নন্দিত) জুবন-বন্দিত জুবন মাতরি তাত।

আধ ফণিময় আধ মণিময় হৃদয়ে উজোর হার।

আধ বাঘাঘর আধ পট্টাঘর পিঙ্গন দুই উজিয়ার ॥

(না দেব কামিনী [না] দেব কামুক কেবল প্রেম পরকাশ।

গৌবীশঙ্কর চরণ-ফিঙ্গর কই গোবিন্দদাস ॥^২

(বস্তুতঃ অষ্টাদশ শতাব্দীই শাক্তপদাবলীর বিশেষ পরিণতি ও সমৃদ্ধির যুগ। ইহার পূর্বেও শাক্তসঙ্গীত ছিল।) প্রকৌণ কবিতায় (সংস্কৃত অথবা প্রাকৃত), মঙ্গলকাব্য, প্রাদেশিক গায়কের কণ্ঠে এই সঙ্গীতগুলি ইন্দ্রতঃ বিক্ষিপ্ত ছিল। অষ্টাদশ শতাব্দীর শাক্তসঙ্গীতগুলির মধ্যে যে ভাবের ঐকান্তিকতা ও মান-অভিমানের বিচিত্র সমাবেশ দেখা যায়, তাহা পূর্বে ছিল না। বাংসল্য বা প্রতিবাৎসল্য রসাপ্রীত মাতৃমহাভাবেরও অভাব ছিল। অষ্টাদশ শতাব্দীর কবিগণের হাতে এই সকল অপরিশূণ্যতা পূর্ণতা লাভ করিয়াছে। যুগ-যুগান্তের শক্তি-চেতনার অন্তঃসলিলা সজ্জাধারা যেন নিরব্রের স্বপ্নভঞ্জে অষ্টাদশ শতাব্দীর শাক্তসঙ্গীতে ‘বর্ষার সঙ্গীতে’ প্রকাশিত হইয়াছে। ‘এক গান আছে, এত প্রাণ আছে, এত সাধ আছে মোর’—সঙ্গীতের এই সচেতনতা, অষ্টাদশ শতাব্দীর। তাহার পূর্বে যে অবস্থা ছিল, তাহা যেন এক স্বপ্নাবস্থা। কিন্তু ঐগুলিই যে শাক্তপদাবলীর মূল, তাহা অস্বীকার করিবার হেতু নাই।)

॥ পাঁচ ॥

শাক্তপদাবলীর বিশিষ্টতা

শাক্তপদাবলীর বিষয়বস্তু ও প্রকাশভঙ্গীর মধ্যে এমন কতকগুলি বিশিষ্ট লক্ষণ আছে, বাহা সহজেই সকলের দৃষ্টি আকর্ষণ করে।

বাৎসল্য ও প্রতিবাৎসল্যের রস রূপ :

সচ্ছিদানন্দরূপ পরম কারণ এখানে মাতৃরূপে কল্পিত হইয়াছেন। এদেশের মজ্জাগত মাতৃভাবাসক্তি পরাশক্তিকে কল্যাণ ও জননীরূপে কল্পনা করিয়া বাৎসল্য ও প্রতিবাৎসল্যের রসে উদ্বেল হইয়াছে। 'দেবতারে মোরা আত্মীয় জানি'—তাঁহা আমাদের ধর্ম্য গুণ জ্ঞান মাত্র নয়, ইহা ভাবরসে পরিপূর্ণ। 'রসো বৈ সঃ—তিনি সের রসরূপ। লৌকিক ভাবের উপরেই এই রসের প্রতিষ্ঠা। লৌকিক সম্পর্কের মধুর নিচুতে বাঁধা পড়িয়া পারিবারিক মমত্ববন্ধনে আবদ্ধ হইয়া সেইজন্যে অব্যক্ত, অচিন্ত্য তত্ত্ব আমাদের কাছে জননী হইয়া দাঁড়েন কখনও বা কল্যাণ হন। শাক্তপদাবলীর 'আগমনী' ও 'বিজয়া'র গানগুলি জননী ও সগননেব স্নেহরসপূর্ণ বাৎসল্যের অনন্ত নির্যাব। এগুলি বাঙালীর পারিবারিক জীবনের মর্মসঙ্গীত। এষ্ট জগতে শাক্তপদাবলীর শক্তিতত্ত্ব ও সাধনতত্ত্ব বিষয়ক গানগুলি—নীরস জগৎ পর্যায্যসিঁহ হইয়া নাট। সন্তানের আবুলকব। 'মা মা' ডাকে, আবেগের তীব্রতায়, অভিমান ও অন্তঃকণ্ঠের প্রাবল্যে সাধন-বিষয়ক সঙ্গীতগুলির মধ্যেও রসের সাগর উথলিয়া উঠিয়াছে।

লীলাপ্রধান হইলেও তত্ত্বপ্রধান :

লৌকিক ভাবের স্তব পঞ্চমে ধ্বনিত হইলেও শাক্তপদাবলীতে দেবতার দেবসত্তা অজ্ঞান। শাক্তপদাবলী কেবল লীলা-প্রধান নয়, তত্ত্ব-প্রধান ; তঁহা লীলা ও তত্ত্বের অধৈত সঙ্গি। যিনি ব্রহ্মময়ী হইয়াও প্রপঞ্চজগতের প্রতিটি বস্তুতে শরৎস্বভাব, বাঁহার আনন্দলীলায় বিশ্ব আনন্দময় ও সৌন্দর্য্য-ধন্য, সেই আদিশক্তি গৃহের জননী ও চাহিত। হইলেও, তিনিই যে পরমা শক্তি একথা শক্তিসাধক মুহূর্তের জন্তও বিস্মৃত হন নাই। মাধুর্য্য-বিহীন হইয়া সাধক কোন স্থলেই 'জগজ্জনন'র ঐশ্বর্য্যকে অস্বীকার করেন নাই। এমন কি আগমনী ও বিজয়ার রসমধুর লীলার আংশে, যেখানে উমা

সাধারণ সন্তানের মত চাঁদ ধরিয়া দিবার বায়না ধরে, পিতাকে দেখিয়া 'প্রণাম করিতে চায়', বহুদিন পরে জননীর কাছে আসিয়া,

অমনি দুবাল পসারি মাথের গলা ধরি

অভিमानে কাঁদি রাগীর বলে (সদাধর মুখো)

- সেখানেও তিনি যে 'স'মাত্মা মেয়ে' নন, এ জ্ঞান ভক্তের হৃদয়ের চিরজাগরক। পিতাও যেমন বলেন, 'উমা আমার সামাত্মা মেয়ে নয়,' অবশ্য মা-ও পরিশেষে বুঝেন, উমা 'নিত্য নিবঞ্জিনী, ভবভবভঞ্জিনী'। সাধক সন্তানের ত্রো কথাই নাই; মায়েব রূপ ও স্বরূপ তাঁহার হৃদগত।

পরম উদার ভাব :

শাক্তসঙ্গীতগুলির মধ্যে সব দিক হইতেই এক পরম উদার ভাব পরিদৃষ্ট হয়। যাঁহারা সাধনার স্তূভ স্তরে প্রাতিষ্ঠিত থাকেন, তাঁহার স্বভাবতঃই উদার দৃষ্টি-সম্পন্ন। তাঁহাদের মধ্যে ধর্মের গোড়ামি থাকে না, সংসারের আবরণ থাকে না, ক্ষুদ্র দলগত স্বার্থান্বেষণ হইতেও তাঁহারা মুক্ত থাকেন। বন্ধনমুক্ত দৃষ্টি মেলিয়া নিখিলভূবনের সকল বস্তুকে তাঁহারা পরম ত্রৈলোক্য বিধৃত দেখিতে পান; তাঁহাদের চোখে শিব ও শিবানী, শ্রাম ও শ্রামা, চক্রেস্বরী ও রাসেশ্বরীর সকল পাণ্ডক্য ঘুচিয়া যায়।

তাত্ত্বিক দিব্যভাবের সাধনা এই সাবক ওদার্য্যের উপর প্রতিষ্ঠিত। শাক্ত-পদাবলীতে ভক্তের আকৃতি, দীক্ষা পূজা, কন্ম, উপলব্ধি সবই দিব্যভাবাভুগ! এখানে সাধকের কামনা ভুক্তি নয়, মুক্তি; দীক্ষা দেহ-দাক্ষা নয়, মনোদাক্ষা; পূজা মানসপূজা। মহাভাব যাঁহার সাধনীয়, ধর্মের পরমত্ব তাঁহার কাছে অতি স্বচ্ছ। মূল সত্যকে উপলব্ধি করিয়া তিনিই বলিতে পারেন, 'আমি দেখি না ব্রহ্মাণ্ডে কিছু আছে যে মা তোমার বৈ।'

সর্ব মতের সমন্বয় :

পরম সত্যকে যিনি জানেন, তিনি সকল ভেদবুদ্ধির অতীত। তাঁহার চোখে বিজাতীয় ভেদ নাই, মজাতীয় ভেদ নাই, এমন কি স্বগত ভেদও নাই। সত্যের উচ্চমঞ্চে প্রতিষ্ঠিত থাকিয়া তিনি মানুষের সকল ভ্রান্তি সুস্পষ্ট দেখিতে পান। দেখিতে পান, একই শক্তি জগতে কত বিচিত্র খেলাই না খেলিতেছেন, অথচ বিভ্রান্ত মানুষ তাহা বুঝিতে পারিতেছে না। বুঝিতে না পারিয়া মানুষ ঘোষাঘোষি করে.

ভিন্ন ভিন্ন নাম ও রূপের মধ্যে দেবতাকে পৃথক পৃথক জ্ঞান করে। বিচার-মুঢ় মানুষের উদ্দেশ্যে তাই শক্তি-সাধক বলেন ‘মন, করো না দেবাদেশি’।

ব্রহ্মা বিষ্ণু শিব রাম দুর্গা কালী রাধা শ্রাম

সবে এক, একে সব, একের বলে সবাই বলী। (রামলাল দাসদত্ত)

শাক্তপদাবলীর সকলভাব দিব্যভাবের উপর অধিষ্ঠিত বলিয়াই, আপাত-বিরোধী সকল ভাব এখানে এক অত্যাশ্চর্য্য সমন্বয়ের সূত্রে বিধৃত হইয়াছে। V. A. Smith বলিতেছেন, India offers unity in diversity,—শাক্তগীতিও offers unity in diversity ; শাক্তপদাবলীর মাতৃত্ব অনেক কালের ভাবের সামঞ্জস্যে মহিমময়। অষ্টিক, দ্রাবিড়, মোঙ্গল, হিন্দু, শৈব, বৈষ্ণব—সকলের তিল তিল বিশিষ্টতা লইয়া এই তিলোত্তমার সৃষ্টি। এক শক্তিদেবীই মগের ‘ফরাতারা, ফিরিঙ্গির ‘গড,’ সৈয়দ-পাঠান-মোগল-কাজীর ‘খোদা’।

ঐশ্বর্য্য ও মাধুর্য্যের সংমিশ্রণ :

দেবী ঐশ্বর্য্যে ও মাধুর্য্যে অরূপম ; কঠোরতা ও কোমলতার এক অত্যাশ্চর্য্য সংমিশ্রণ। দেবতাগণ দেবীকে বলিরাছিলেন,

কোনোপমা ভবতু তেহস্ত পরাক্রমস্ত

রূপঞ্চ শত্রুভয়কার্য্যাতিহারি কুত্র।

চিন্তে রূপা সমরনিষ্ঠুরতা চ দৃষ্টা

ত্বযোব দেবি বরদে ভুবনত্রয়েহপি ॥ (শ্রীশ্রীচণ্ডী, ৪র্থ অঃ)

—দেবি, আপনার পরাক্রমের তুলনা কোথায় ? আপনার সৌন্দর্য্য শত্রু-ভীতিকর অথচ মনোরম। চিন্তে যুগপৎ রূপা ও সমর-নিষ্ঠুরতা একমাত্র আপনাতেই দৃষ্ট হয়।

শাক্তপদাবলীর মাতৃমূর্তি এই রূপা ও নিষ্ঠুরতা প্রভৃতি ভাব-নামজ্ঞানের নিদর্শন। তিনি ‘করালবদনী,’ ‘বিকট রূপিণী,’ তবুও তাঁহার ‘ভীমকান্ত আশ্রয়ে, বিশ্বব্যাপী অট্টহাস্তে’ রূপা মাধুরি ঝরে। তাঁহার একহাতে খড়্গা, অগ্রহাতে বর ; একহাতে ঋষর, অগ্রহাতে অভয়। ‘মায়ের বারিদ বরণী’ দেহ, কিন্তু ‘কন্দর্প-দর্প-হানিণী,’ তাঁহার ‘পদনখে কোট চন্দ্র তিমির-হারিণী’ ; এই ঘন নীল দেহকান্তি অন্ধকারকেও আলোকিত করে। ভুক্তি ও মুক্তিও শাক্তপদে একসূত্রে গ্রথিত।

জ্ঞান-কর্ম-ভক্তি ও যোগের সমন্বয় :

শাক্ত সঙ্গীতগুলির মধ্যে জ্ঞান, কর্ম, ভক্তি ও যোগের সমন্বয় বিশেষভাবে লক্ষণীয়। জ্ঞানবাদী কর্মহীন অর্থাৎ নিষ্ক্রিয় ভক্তি তাঁহার নিকট অবাস্তব, কারণ তাঁহার জ্ঞান-দৃষ্টিতে ‘একবামেদ্বিতীয়ম্’ ছাড়া দ্বৈতের কোন স্বরূপ নাই : যোগীর নিকট পরম পুরুষের শ্রেষ্ঠত্ব স্বীকৃত হইলেও জীবায়ার স্থান আছে, যোগের ভিত্তি দ্বৈতবাদ, সিদ্ধি অদ্বৈত সাধুজ্যে। ভক্তের নিকট দ্বৈতবাদের স্বীকৃতি। শক্তিসাধনায় এই সকল ভাব সমীভূত হইয়াছে। শাক্তপদাবলীতে ভক্তিকে পূর্বোভাগ রাখিয়া জ্ঞানের আলোকে কর্মকে উদ্ভাসিত করিয়া যোগকে সাধনার উপায়-স্বরূপ গ্রহণ করা হইয়াছে। এই দিক হইতে শাক্তপদাবলী যেন বাঙলা গীতা। গীতায় যেমন সকল পন্থ, সকল মত শ্রীমাতৃবরানীতে এক হইয়া গিয়াছে, হিন্দব উপাস্ত্র ও উদ্দেশ্যনা-তত্ত্বের বিভিন্নমুখী ধারাও তেমনই শাক্তপদাবলীর সাংগবদ্ধমে মিলিত হইয়া এক হইয়া গিয়াছে।

শাক্তপদের অকৃত্রিমতা ও সরলতা :

শাক্তপদগুলির অন্ততম বিশিষ্টতা ভাবের অকৃত্রিমতা ও সরলতা। গানগুলি হৃদয়ের গভীরতম তলদেশ হইতে উৎসর্গিত হইয়াছে বলিয়াই শাক্তপদে দুর্বল ভাবের সংজ্ঞা হইয়া গিয়াছে। ভাব বাদ পাট হয়, তান হইলে বটন তত্ত্বও সহজ হইয়া যায়। স্বতঃস্ফূর্ত, ভক্তি প্রণোদিত বলিয়াই তত্ত্বের সকল কাহিনী এখানে ২ মধ্য পড়িয়াছে। ঠাহাতে পাণ্ডিত্যেব বৈভব নাহি, দর্শনেব কটন নাই, প্রচাবকের হীন দস্ত নাই। ইহা এবল প্রাণের সরল কথাই পূর্ণ। এই সরলতার শক্তিতেই শাক্ত পদকর্তাগণ সকল জাকজমক, অহঙ্কার, আডম্বরের উদ্ধে উঠিয়াছেন প্রাণের সারল্য লইয়া তাঁহারি বাজরাজেশ্বরীকে ভক্তির অর্ঘ্য উপহার দিয়াছেন। ব্যাসবুদ্ধি-প্রণোদিত ‘সাতংগ্যে আব মামদোবাজী’ দিয়া তাঁহারি মাকে কপটভক্তি নিবেদন করেন নাহি; বিশ্বাস ফন্দন, পঞ্চপ্রাণের ধপ, জ্ঞান-দীপ দিয়া তাঁহারি মায়ের অর্ঘ্য সাজাইয়াছেন। হৃদয়ের সরলতা বশেই তাঁহারি ব্রহ্মমুখীকে গৃহজননীমত দেখিয়াছেন, তাঁহার প্রতি অভিমান করিয়াছেন, কখনও বা তাঁহাকে স্নাত্ত্র ভাষায় ভিত্তিকার করিয়াছেন। এ সকলই শিশুসুলভ সরলতার প্রকাশ।

নিরাশ্রয় প্রকাশভঙ্গী :

শাক্তপদাবলীর ভাব যেমন নিরাশ্রয়, প্রকাশভঙ্গীও তেমনই নিরাশ্রয়। আধুনিক সভ্য দৃষ্টিতে এগুলির মধ্যে নগ্নতা ও গ্রাম্যতা আবিষ্কৃত হইতে

পারে, এগুলিকে সৌন্দর্য-বিহীন বলিয়াও মনে হইতে পারে। কিন্তু যাহারা বহিরাবরণকে তুচ্ছ করিয়া হৃদয়ের দিকে তাবান, তাহারা ইহার মধ্যে সৌন্দর্যের অভাব দেখিবেন না। অল্পভূতির প্রগাঢ়তায় ও আন্তরিক ভক্তির উজ্জ্বল বাহা পরিপূর্ণ, তাহাকে অল্পভূতি দিয়াই গ্রহণ করিতে হয়। শান্ত সঙ্গীতগুলির আবেগোচ্ছলতা ও ভাব-প্রবণতা আন্তরিক ভক্তির দ্বিধাহীন প্রকাশ। ভাবের মধ্যে কোন সঙ্কোচ নাই বলিয়াই প্রকাশ অবূণ্ড ও সবল। এখানে 'কল্পনা পাণ্ডব স্তন্য পদার্থের অন্বেষণে ব্যস্ত হয় নাই, দেখে নাই, কোথায় কুহুমিত বৃক্ষবন, স্বচ্ছ সরোবর, ভীষণ জলপ্রপাত, প্রকাণ্ড শর্ব্বতমালা ও মনোহর শতক্ষেত্র। সে কল্পন সম্মুখে যাহাই দেখিযাছে তাহাই অবলম্বন করিয়া এক একটি মনোহর সঙ্গীত রচনা করিয়াছে।'১

ধরণীর ধূলিমাখা জীবনের প্রতি অমত্ববোধ :

শান্ত পদাবলীর সাদক কবি এই ধরণীর ধূলিমাখা দৃষ্টি নিক্ষেপ করিয়া, অতি সাধারণ বস্তুকে অবলম্বন করিয়া হৃদয়ের ভাব ব্যক্ত করিয়াছেন, ধরণীর এই ধূলিকণায় তাহারা মনি-মাণিক্যের দাণ্ড ফুটাইয়া তুলিয়াছেন। পাশাখেলা, গ্রাউথেলা, পাঞ্জশিকার, খুডডভানো তাহাদের দৃষ্টি এড়াই নাই; যাক বলনা করিতে গিয়া তাহারা অতি সাধারণ মামলা-মোকদ্দমা, তসিলদারি, তর্জিলদারি, কন্ডার ঘানি, কুয়োর ঘণ্টাকেই আশ্রয় করিয়াছেন। বটে, কিন্তু সাংল্যেব স্পন্দ ও অরুচিম ভাবের ছোঁয়ায় এই সাধারণ বস্তুই অসাধারণ হইয়া উঠিয়াছে। তাহাদের সরল দৃষ্টি সাধারণ ও স্বাভাবিক দৃশ্যের মধ্যেই পরিভ্রমণ করিয়াছে। ভাবকে বিশদ বর্ণনা গিয়া উপমা রূপক ও দৃষ্টান্তের অপসৃত বিষয় আতি পরিচিত দৃশ্য হইতেই তাহারা সংগ্ৰহ করিয়াছেন।

শব্দনির্ব্বাচনের বিশিষ্টতা :

শব্দচয়নের ব্যাপারেও শান্ত সাধকগণ 'রসনা-রোচন শ্রবণ-বিলাস' শব্দের প্রতি আকৃষ্ট হন নাই। কাঁচ-কাঞ্চনে যাহাদের সমদৃষ্টি, তাহাদের স্তম্ভর, স্তম্ভনির্ব্বাচিত, পরিপাটি শব্দের প্রতিও বিশেষ আকর্ষণ থাকিতে পারে না। ভাবের আবেগমুখে যে শব্দ আসিয়াছে, তাহাকেই তাহারা পদের মধ্যে সন্নিবিষ্ট করিয়াছেন। এক কথায়

শাক্তপদাবলী 'Best word in the best order' (Coleridge)—কবিতা-রচনার এই স্ত্রুত অনুসরণ করে নাই, বরং কবি Wordsworth-এর 'Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings,'—এই নিয়মের অনুসরণ করিয়াছে। হৃদয়ের গূঢ় অনুভূতিকে প্রকাশ করিতে গিয়া শাক্ত গীতির কবিগণ বাঙালীর ঘরোয়া কথাকেই আশ্রয় করিয়াছেন। বাঙালীর দৈনন্দিন জীবনের প্রবাদ-প্রবচন, পারিবারিক জীবনের কথা এবং নিজস্ব বাগধারাই শাক্ত গীতাবলীর প্রকাশ-উপাদান।

সঙ্গীতের বিশিষ্ট সুর

শাক্তপদাবলীর আর এক বিশিষ্টতা সঙ্গীতের মর্মস্পর্শী সুর। মালসী গানের সুর সম্পূর্ণ স্বতন্ত্র। শাক্তসঙ্গীতের মাধুর্য্য কবিতার মত আবৃত্তিতে নয়, সুরে সমর্পিত হইয়াই ইহার মাধুর্য্য বিস্তার। সাধারণভাবে পাঠ করিয়া পদাবলীর যে আবাদন হয়, বিশেষ চণ্ডের সুরে তাহার আবাদন অত্যুৎকৃষ্ট। সুরে সুরে সাধারণ কথাগুলি অসাধারণ হইয়া উঠে, লৌকিক ভাব এক অলৌকিক মাহিমায় মণ্ডিত হয়। তখন মন আর এ লোকে থাকে না, সঙ্গীতের সহিত অলোকের পথে যাত্রা করে; তখন অন্তর পাখিব স্তম্ভস্থলের সুর হইতে সূদূর হিমালয়ে, তথা হইতে আরও দূরে পরম শিবের পুরী কৈলাসের দিকে ধাবিত হয়। 'সঙ্গীত দামোদর' গ্রন্থে বলা হইয়াছে— "মালসী" রাগরাজ 'মালব' বা 'ভৈরব'-এর পদ্বী; এই গানের সময় ইন্দ্রোথান হইতে অরন্ত করিয়া 'ষাবদুর্গা মহোৎসবম্।' কিন্তু মালসী গান যে কেবল উর্গাপূজার সময়েই মিষ্ট লাগে তাহা নয়, উপরুক্ত পরিবেশে গীত হইলে ইহা যে-কোন কালেই হৃদয়ে মহাভাবের সঞ্চার করে। প্রদোষে অথবা গভীর নিশীথে কিংবা প্রভাতকালে এই গান যে-কোন মানুষের হৃদয়ে ভাবান্তর আনয়ন করিতে পারে। উচ্ছৃঙ্খল নবাব সিরাজদ্দৌল। এই গান শুনিয়া মুগ্ধ হইতেন, মহারাজ কৃষ্ণচন্দ্র কর্মব্যপদেশে হালিসহবে আসিয়া রায়প্রসাদের মুখে এই গান শুনিতেন। যুগাবতার রামকৃষ্ণ এই গান শুনিয়া তন্ময় হইয়া পড়িতেন। সুরের আভিজাত্য নয়, ভাব-ব্যঞ্জনাই এই আকর্ষণের কারণ। মালসী গান সরল, ভাবময়, আবেগে-উচ্ছল ও অশ্রুতে অভিষিক্ত : ইহার আবেদন কেবল শ্রুতিমূলে নয়, মর্মমূলে।

শাক্তগীতির উদ্দীপন-শক্তি

শাক্ত-সঙ্গীতের গীতমন্ত্রে এক অদ্ব্যুত মাদকতা আছে। ইহার সম্মোহন-শক্তি অপরিস্রব। ইহা মানুষকে মুগ্ধ করে, হৃদয়ে ভাবান্তর আনে। শুনা যায়, সাধক প্রবর

কমলাকান্তের মুখে এই গান শুনিয়া দস্যুর হৃদয় পরিবর্তিত হইয়া গিয়াছিল। আবার ইহার উত্তেজনা উদ্বেক করিবার শক্তিও অসাধারণ। এই গান হৃদয়কে নিস্তেজ করিয়া বৈরাগ্যরসাপ্ত বা ভাবাবিষ্ট করিয়া রাখে না, কন্ঠে বিপুল উদ্দীপনা সঞ্চার করে। রক্তজবার মত ইহা মনকে শক্তির বণ্ডে রঞ্জিত করে। শক্তিপূজার যেমন রাজসিক আয়োজন, ঋদ্ধিও যেমন রাজসিক, শাক্তসঙ্গীতেরও তেমন রাজসিক উদ্গাদনা। ইহার রজোগুণের উদ্বোধক। কিন্তু রজোগুণের উদ্বোধক হইলেও ইহার সঙ্গে থাকে সাহসিক গ্রহরী; ইহা যেন 'both law and impulse.' শাক্তসঙ্গীতের এই বিশেষ গুণটি ইহাকে অগ্নাত গান হইতে স্বাতন্ত্র্য দান করিয়াছে।

ঋষি বঙ্কিমচন্দ্র রচিত 'বন্দেমাতরম্' স্বদেশভক্তের মাতৃমঙ্গ, শক্তির গান। ভারতবর্ষের কোটি কোটি সন্তান এই গান গাহিয়া মৃত্যু-মহোৎসবে যোগদান করিয়াছেন : ফালী নামকে সঞ্চল করিয়া ভক্ত কেবল 'সাধন-সমনে' অবতীর্ণ হয় নাই, অশান্ত দামাল খাতাল দেশমাতৃকার সন্তান দল অগ্নিচয়নের ছত্তর, দুর্গম পথে অগ্রসর হইয়াছে, বিদেশীয় শোষণের বিক্ষেপে অস্বপ্নধারণ করিয়াছে। অগ্নিসাধক প্রত্যেকটি মাতৃমঙ্গী শক্তির মঞ্চে দাক্ষিত। মহাকালা বা বগলা মন্দির সম্মুখে নিজ অঙ্গের রক্তে প্রতিজ্ঞাপত্র স্বাক্ষর করিয়া ইহার মাতৃমঞ্চে দাক্ষিত হইয়াছেন। ক্ষুদিরাম, হুমচন্দ্র, বারীন্দ ঘোষ সর্বোপরি শ্রীঅরবিন্দ মঙ্গলকাম মাতৃসাধক। ইহাদের প্রত্যেকের মুখে মায়ের গান, শক্তির সঙ্গীত।

শাক্ত সঙ্গীতের উদ্দীপনায় শক্তি চারণ মকুন্দদাসের কণ্ঠকে আশ্রয় করিয়া বাউলার পল্লী অঞ্চলে দাক্ষণ উত্তেজনা স্রষ্ট করিয়াছে : সহরের লোককে মাতাইয়াছে বিদ্রোহী কবি নজরুলের মাতৃসঙ্গীত। ইহা অবশ্য স্বীকার করিতেই হইবে, অষ্টাদশ শতাব্দীর নির্বিচার পীড়নের মুখে নিস্তেজ, ভাববিহ্বল, জড়ীভূত জীবনে শাক্তগীতি সঞ্জীবনীয় শক্তি সঞ্চার করিয়াছিল। প্রমত্ত হৃদয়ে শাক্ত সঙ্গীত ভক্তি ও বৈরাগ্যের উদ্বোধক, হতোত্তম জীবনে ইহাই আবার উৎসাহের সঞ্চারক।

অগ্ন্যাশ্রয় গীতাবলীর তুলনায় শাক্তপদাবলী

বাঙলাদেশে প্রচলিত অগ্ন্যাশ্রয় গীতাবলীর সহিত তুলনায় শাক্তপদাবলীর বিশিষ্টতাগুলি আরও বেশী করিয়া দৃষ্টি আকর্ষণ করে। বাঙালা ভাষার সৃষ্টিকাল হইতে অসংখ্য গান রচিত হইয়া আসিতেছে ; তন্মধ্যে (১) বৌদ্ধগান বা চর্যাগীতিকা, (২) বাউল গান বা মুর্শিদা সঙ্গীত এবং (৩) বৈষ্ণব পদাবলীর কথা স্বভাবতঃই মনে হয়, এই সকল গীতিকার ভাব ও ভাষার সহিত শাক্ত সঙ্গীতের সাদৃশ্য থাকিলেও বৈসাদৃশ্য বড় কম নয়।

চর্যাপদ ও শাক্তপদাবলী

বৌদ্ধ সহজিয়াদের সহিত শাক্তপদাবলীর ভাবগত ও রূপগত সামঞ্জস্য আছে। এক হিসাবে শাক্তপদাবলী চর্যাপদাবলীর দায়ভাগী। চর্যাপদের মূল প্রেরণা বৌদ্ধতাত্ত্বিকতার প্রেরণাসমূহ। একদিন বৌদ্ধদের মধ্যেও হিন্দুত্বের প্রভাব বিহীন হইয়াছিল। মন্ত্র, মণ্ডল, জপ ও হোমের সাহায্যে বিভিন্ন দেব-দেবীর পূজা-অর্চনাই ছিল বৌদ্ধ তন্ত্রাচারের আচরণীয় ধর্ম। বাহ্য আড়ম্বরপ্রধান এই তন্ত্রাচারের বিরুদ্ধে সহজিয়া বৌদ্ধ সিদ্ধাচার্যগণ প্রতিবাদ জানাইয়াছিলেন, তাঁহারা প্রচার করিয়াছিলেন, যৌগিক প্রক্রিয়ায় ‘শূন্যতা’র সহিত ‘করণ’ই মিলন সাধন করাই নির্বিকল্প ‘মহাসুখ’ লাভের উপায়। এই যোগকে তাঁহারা বলিয়াছেন, ‘ব্রাহ্ম’ বা ‘কমলকলিশ’ যোগ। এই যোগ হিন্দুত্বের কুণ্ডলিনী-যোগের অনুরূপ। অতএব ইহাতে শাক্তপদাবলীর সাধনার মত দেহস্থ নাড়ী, চক্র (- পদ্ম) প্রভৃতির স্বীকৃতি আছে। শাক্তপদাবলীর ‘কুণ্ডলিনী’ বৌদ্ধগীতিকার ‘ডোম্বা, ‘শবরী’ বা চণ্ডালী’। করুণাক্রুপিনী এই চণ্ডালীকে উম্মীষ-কমলপ্তিত (=সহস্রার) শূন্যতার সহিত সংযুক্ত করাই সহজিয়াদের যোগ।

যোগ-প্রক্রিয়ার উপর জোর দেওয়ায় বাহ্য পূজা-অর্চনা ও আড়ম্বরের বিরুদ্ধে চর্যাপদে স্মৃতির প্রতিবাদের স্বর উথিত হইয়াছে :

কিস্তো মন্তে কিস্তো তন্তে কিস্তো রে ঝাণবথানে ।

অপইঠাণ মহাসুখ লীলে ঢলখ পরম নিবাণে ॥

—মন্ত্র দিয়া কি হইবে, তন্ত্র দিয়াই কি হইবে? ধ্যান-ব্যাখ্যানেও ফল নাই! মহাসুখলীলার প্রতিষ্ঠা ব্যতীত পরম নির্বাণ দুর্লভ।

বাহ তীর্থযাত্রাদিও নিষ্ফল। তীর্থ তো দেহেই রহিয়াছে। মানুষ এই দেহেই সব লাভ করিতে পারে। চর্যাগীতিকার এই ভাবগুলির সহিত শাক্তপদাবলীর ‘জাঁকজমকে করলে পূজা অহঙ্কার হয় মনে মনে’ অথবা ‘আপনারে আপনি দেখে যেও না মন কারো ঘরে’ ইত্যাদি উক্তির সাদৃশ্য আছে।

বৌদ্ধ সিদ্ধাচার্যাগণ নিজেদের সাধনা ও উপলব্ধির কথা বর্ণনা করিতে গিয়া অতি পরিচিত কতকগুলি রূপক ব্যবহার করিয়াছেন। রূপকের বহিরাবরণগুলি সাধারণ জীবনের চিত্র। দাবাখেলা, নৌকা বাওয়া, বিবাহ প্রভৃতি ক্রিয়া-কর্ম ও সামাজিক অনুষ্ঠান এই রূপকের অগ্রসৃত্ত বিষয়। রূপকহলে আধ্যাত্মিক তত্ত্ব ও রহস্য-গভীর অনুভূতির প্রকাশ, শাক্তপদাবলীরও অত্যন্ত বিশিষ্টতা। শাক্ত পদকর্তাগণও অতি পরিচিত দৃষ্টাবসী হইতে রূপক নির্মাণ করিয়াছেন; এমন কি কোন-কোন স্থলে চর্যাপদের মত প্রায় একরূপ দৃষ্টান্তই গ্রহণ করা হইয়াছে। চর্যাকার যেখানে বলেন,

তিশরণ নাবী কিঅ অঠকুমারী।

নিঅ দেহ করুণ শূণ যে হেরী ॥....

পঞ্চ তথাগত কিঅ কেড়ুআল।

বাহঅ কাঅ কাহিল মায়াজাল ॥ (১৩নং চর্যা)

শাক্ত পদকর্তা সেখানে বলেন,

মহামন্ত্র কর হাল কুণ্ডলিনী কর পাল,

সুজন কুজন আছে যারা তাদের দে রে ঠাড়ে ফেলে। (কমলাকান্ত)

কিন্তু উভয়ের মধ্যে পার্থক্যও গুরুতর। চর্যাগীতিকার আন্ত ও অন্ত ম-কার সাধনার প্রচুর ইঙ্গিত পাওয়া যায়, শাক্তপদে তাহা নাই। বৌদ্ধ সহজিয়াগণ বীরভাবের সাধক : তাঁহারা ‘আসব মাতা’, তাঁহাদের ‘অহিনিদি সুরঅ পসঙ্গে জাঅ।’ শাক্ত-সঙ্গীতের সাধক দিব্যাচারী। বীরাচার অতিক্রম করিয়া তাঁহারা শুদ্ধ সার্বিকভাবে ‘সম্মাধি ছকা’ ও ‘মুক্তি-পঞ্জা’ অর্জন করিতে অভিলାষী হইয়াছেন। বৌদ্ধ সহজিয়ার ‘ভোষী’ প্রেমিকা, রস-নারিকা—শাক্ত সাধকের ‘কুণ্ডলিনী’ অনন্ত স্নেহময়ী জননী। সুতরাং চর্যাকার যেখানে বলেন, ‘ভোষী বিবাহিঅ অহারিউ জাম,’ শাক্ত কবি সেখানে বলেন,

পেরেছি অভয়ারে, আর ফিরে ভয় করি কারে,

‘মা’ বলে বারে বারে চেয়ে রব চরণ পানে ॥ (গিরিশ ঘোষ)

মা ও সন্তান সম্পর্কের ভিত্তিতে শাক্ত সঙ্গীতগুলিতে ভক্তজনোচিত যে আন্তরিক ভক্তির সুর বাজিয়া উঠিয়াছে, চর্যাপদে তাহা একেবারেই অনুপস্থিত।

শান্তপদাবলীর প্রতিটি পদ ভক্তির রঙে রঞ্জিত ; এই ভক্তির আকর্ষণে কৈলাস-বাসিনী উমা ভক্তের হৃদয়-হিমালয়ে নামিয়া আসেন, এই ভক্তিদ্বারা ‘কুণ্ডলিনী’ জাগ্রত হন ; ভক্তিতেই কুণ্ডলিনী উত্থাপিত হয়, যটচক্র ভেদ করিয়া জীব শিব-সন্নিধানে যাইতে পারেন । শান্তসাধক যেখানে ভক্তিকেই সর্বস্ব জ্ঞান করিয়া, ‘কালী’ ও ‘তারার’ নাম-মহিমায় বিভোর হইয়াছেন, ভক্তিদ্বারা ক্রিয়াযোগকে মণ্ডিত করিয়াছেন, বৌদ্ধ সিদ্ধসাধক সেখানে ভক্তি-বিরহিত জ্ঞান ও যোগের সাধনা করিয়াছেন ; তাই একটি যেমন ভাবাবেগে উদ্বেল, অপরটি তুলনায় আবেগ-বর্জিত ।

বাউল গান ও শান্তপদাবলী

শান্তপদাবলীর ভাব ও সাধনার সহিত বাউলা দেশে প্রচলিত বাউল ও মুর্শিদা গানের কোন কোন স্থলে মিল দেখা যায় । বাউল গানগুলির মধ্যে বৌদ্ধ সহজিয়া, বৈষ্ণব সহজিয়া এবং সুফী সাধকের ধর্ম ও সাধন, বিশেষ পদ্ধতির সাধা সুরে সংহত হইয়াছে । এই গানগুলির মধ্যে প্রেমিক সাধক ‘মনের মানুষ’কে খুঁজিয়া ফিরিয়াছেন । কবির রবীন্দ্রনাথের ভাষায় বলিতে গেলে বলিতে হয়, ‘অন্তরতর যদয়মাত্মা’—উপনিষদের সেই আত্মাই বাউলের ‘মনের মানুষ’ । এই ‘অন্তরতর আত্মা’কে খুঁজিবার জ্ঞান মানুষ কত পথেই না গিয়াছে, কাহারও জ্ঞানের পথ, কাহারও কণ্ঠের পথ, কাহারও ভক্তির পথ । মরমিয়া বাউল তাঁহার প্রিয়তম মানুষটিকে প্রেম দিয়াই লাভ করিতে চাহিয়াছেন । এই প্রেম ‘সহজ’, মানুষের সহজাত । বাউলের মনের মানুষও ‘সহজ’ : তাই বাউল বলেন,

সহজ মানুষ দেয়না দেখা

সহজ বিনে কেমনে পাই ।^১

এই সহজ অন্তরতম আত্মাকে লাভ করাই বাউলের পুরুষার্থ । আচার-অনুষ্ঠান বিধি-নিষেধের গুণ্ডীর মধ্যে, পাণ্ডিত্যে ও শুদ্ধ তর্কে তাঁহাকে পাওয়া যায় না । যতদিন মানুষ কৃত্রিম ও কপট, ততদিন সহজকে সে আয়ত্ত করিতে পারে না । তাই বাস্তবিক আচার-অনুষ্ঠানের প্রতি, পাণ্ডিত্যের প্রতি, নিয়ম-মারফিক পূজা-আচার প্রতি বাউল বিরূপ । তাঁহারা বলেন,

তত্ত্ব মন্ত্র বেদ পুরাণে, ঘুরায় কেবল নানান টানে,

যোগে-যোগে ভীর্ণদানে সহজ মানুষ ধরে হারাই ।^২

১ । ভারতীয় মধ্যযুগের সাধনার ধারা—আচার্য্য ক্রতিবোধন সেন ।

শুক আচারের প্রতি এই বিরূপতা শাক্ত-সঙ্গীতের মধ্যেও লক্ষণীয়। জাঁকজমকে নয়, আড়ম্বরের পূজায় নয়, কপটতায় নয়, মন দিয়াই জগজ্জননীকে পাইতে হয়। মনের দীক্ষাই আসল দীক্ষা, মানসপূজাই শ্রেষ্ঠ পূজা—ইহাই শক্তিসাধকের অন্তরের কথা। বাউলের মত তাঁহার। বলেন, মনে-প্রাণে ঐক্য করিয়া প্রেমময়ী মাকে ডাক : কেবল ডাকের গয়নায়, ঢাকের বাজনায় শক্তি-পূজা হয় না : ভক্তি, বিশ্বাস ও একান্ত শরণাগতি দিয়াই মাকে বশ করিতে হয়।

যেমন চর্যাপদে, তেমনি বাউল গানে, পুনঃ পুনঃ এই কথাই বলা হইয়াছে, পরম সত্য বাইরে নাই, আছে মানুষের এই দেহে। ‘আদ্য অন্ত এই মানুষে, বাইরে কোথাও নাই’—অতএব ‘মনের মানুষ’কে খুঁজিতে হইলে দেহেই তাঁহাকে খুঁজিতে হইবে :

স্বমজে ভবে সাধন কর
নিকটে ধন পেতে পার
লালন কয় নিজ মোকাম চৌর
বহুদূরে নাই।

শাক্তপদাবলীতেও এই একই সুর :

আপনারে আপনি দেখ
যেও না মন, কারু ঘরে।
যা চাবে এইখানে পাবে
খোজ নিজ অন্তঃপুরে ॥ (কমলাকান্ত)

সহজিয়া ও তান্ত্রিক সাধনায়, এমন কি ভারতীয় প্রায় সকল সাধনাতেই গুরুর স্থান খুব উচ্চে। শাক্তপদাবলীতে ‘গুরুদত্ত মন্ত্র’ সম্বল করিয়া সাধক মৃত্যুর সম্মুখীন হইতে চাহিয়াছেন। গুরুই চরম সত্যপথের সন্ধান দিতে পারেন : আজ্ঞাচক্র ভেদ করিয়া পরম শিবপুরে বাইতে হইলে গুরু ছাড়া গতি নাই ; ক্রিয়াবোগের গুহ্য রহস্যও গুরুগম্য। সিদ্ধাচার্যগণ বলিয়াছেন, ‘গুরু পুচ্ছিঅ জান’, তান্ত্রিকগণও তেমনি বলিয়াছেন।

‘শরীরদঃ পিতা দেবি জ্ঞানদো গুরুরেব চ।

গুরুগুরুভরো নাস্তি সংসারে দুঃখসাগরে ॥’

বাউল গানগুলির মধ্যে ‘মুর্শিদ’ সেই গুরু। গুরুকে বাউলগণ ভবসাগরের কাণ্ডারী বলিয়া মনে করেন, গুরুই উপদেষ্টা, গুরুই সঙ্গী, গুরুই ‘Friend, Philosopher and Guide,’ : গুরু সহজকে ধরিয়াছেন, তাই বাউল বলেন,

ধরবি যদি অধর মানুষ ধরাকে ধরবে মন

মনফুলে নয়নজলে পূজগ্যা গুরুর চরণ ।^১

গুরু জগৎময়, অপরূপ । তিনিই তো প্রেমিকের চোখে প্রেম-অঞ্জন মাখাইয়া দেন ।

‘গুরু-রূপের পুলক ঝলক দিচ্ছে যার অন্তরে’, বাইরের ধর্ম্মানুষ্ঠান তাঁহার নিকট তুচ্ছ ।

বাউলগণ সংসারের পথে চলিতে গিয়া দুই প্রকারের মানুষকেই চোখে দেখিয়াছেন—
সুজন ও কুজন । একজন প্রেমিক রসিক, অশ্রুজন অরসিক । এই সুজনই গুরু হইবার
যোগ্য, তিনিই সত্যকারের কাণ্ডারী :

সুজন স্মৃতি ভাইরে পাগেলা নদীর খেওয়া ।

দড় মুইটে ধরিও কাণ্ডার চালাইতে হাওয়া ॥^২ (ভেলা শাহ)

‘সুজন’কে দেখিলেই চেনা যায় ; তাঁহার প্রেম-ছলছল নয়ন, প্রেম-ঢল-ঢল হাসি,
শাক্ত ভাব, নিঃশব্দ গতাগতি । তিনিই তো মহাভাবের মানুষ, অহেতুক প্রেমের
পসারী :

মহাভাবের মানুষ হররে বে জনা

তারে দেখলে যায় চেনা ।

ও তার নয়ন দুটি ছলছল রে

মুখে মুছ হাসি বদনখানা ॥

সদা রে তার শাস্ত রতি

নিঃশব্দে তার গতাগতি

করে জগতপতির সাধনা ।

হেতু সধক নাইরে ও তার

করে নিহেতু প্রেম বেচাকেনা ।

ফলে আশা করে না সে

সেই রসিক জনা ॥^৩

এই মহাভাবের মানুষ শাক্তপদাবলীর দিব্য সাধক : পরম উদার, সদা হাস্তময় ।
তাঁহার সাধনা, বাহ সাধনা নয়, ‘নিঃশব্দে তাঁর গতাগতি’ । তিনি নিহেতু অর্থাৎ বিধি-
বিধানের গণ্ডী ছাড়া । তাঁহার সাধনায় কালাকাল নাই, আচারের বাহ-বিচার নাই,
শূচ্যশুচিত্র প্রসন্ন নাই : ‘নাহি তার নিষেধ বিধি, অবিধি সেই সুবিধি ।’

১। হারামধি—মুহম্মদ মনহুর উদ্দিন ।

২। বাঙ্গালা সাহিত্যের ইতিহাস, প্রথম খণ্ড—ডঃ হুম্মায় সেন ।

কয়েকটি দিকে শাক্তপদাবলীর সহিত বাউল গানের সাদৃশ্য থাকিলেও পার্থক্যও গুরুতর। বিশেষ করিয়া যে দৃষ্টিভঙ্গী লইয়া শাক্ত উপাসক জগতকে প্রত্যক্ষ করিয়াছেন, বাউল সে দৃষ্টিতে জগতকে দেখেন নাই। এক ‘মহাপ্রেম’কে চূড়ান্ত লক্ষ্য করিতে গিয়া বাউলের নিকট জগতের অস্ত্র সব কিছু নিশ্চিহ্ন হইয়া গিয়াছে। ‘মনের মানুষ’কে তাঁহার খুঁজিয়াছেন, তাঁহারই জন্ত সর্বস্ব বিসর্জন দিয়াছেন। মনের মানুষের জন্তই বাউল ঘরছাড়া প্রবাসী, প্রেমের জন্ত বৈরাগী। সংসার তাঁহাদের চোখে দুঃখময়। না-পাওয়ার বেদনা অশ্রু-সাগরে জগৎ প্লাবিত করিয়াছে, বিরহের দীর্ঘশ্বাস গভীর হা-হুতাশে পরিণত হইয়াছে। “The songs embody throughout the pangs of separation for the Man of the heart and a maddening desire to be united with Him”^১

বাউলের এই বিরহ-কান্না মনোমত্তিক, বড় করুণ। আচার্য্য দীনেশচন্দ্র সেন বলিয়াছেন, ‘বাউল শুধুই মড়াকান্না গাহিয়া বিরাগ শিখায়।... মানুষকে জীবনের প্রতিপদে শত দুঃখ দেখাইয়া শূন্যতার নির্বাণটাকে শেষাশ্রয় স্বরূপ মনে করে।’^২ এই সমালোচনা কঠিন হইলেও সর্বোংশে অসত্য নয়। বাউলের প্রেম যেন ইংরাজ কবি Shelleyর প্রেমের মত :

The desire of the moth for the star

Of the night for the morrow.^৩

তাঁহার উদগ্র কামনা, স্তম্ভীত আকাঙ্ক্ষা : সে আকাঙ্ক্ষার পরিপূর্ণতা নাই, শেষ নাই। চির অপরিবৃদ্ধি এই প্রেমের লক্ষণ। বাউল মনের মানুষকে কামনা করিয়াছে, পায় নাই :

কোথায় পাব তারে আমার মনের মানুষ যে।

হারিয়ে মানুষে দেশ-বিদেশে বেড়াই ঘুরে।^৪

শাক্তপদাবলীতে হাশ্বাস থাকিলেও, তাহার শেষ আছে ; সংসারের প্রতি বৈরাগ্য থাকিলেও, সংসারকে ছাড়িয়া যাইবার আবেদন নাই। শাক্ত সাধক সংসারের দুঃখ দোঁষগ্রহণ করেন, কিন্তু নৈরাশ্রজনক দুঃখবাদকে আশ্রয় করেন নাই। তাই সংসারে থাকিয়াই তাঁহাদের দুঃখ-জয়ের সাধনা। তাঁহারা জানেন, জননী করুণাময়ী। দুঃখের অভিঘাতের মধ্যে তাঁহারা সেই স্নেহময়ী মাঝেই ডাকিয়াছেন,

১। ‘Obscure Religious Cults—Dr. S. B. Dasgupta.

২। বঙ্গভাষা ও সাহিত্য।

৩। One word is too often profaned’—Shelley.

৪। হারামণি।

তাঁহার করুণা লাভ করিয়া ধন্তও হইয়াছেন। মধু-মত্ত ভ্রমরের মত মায়ের চরণ-সরোজ-
মধু পান করিয়া তাঁহারা বলিয়া উঠিয়াছেন :

মজিল মন-ভ্রমরা কালী-পদ-নীল-কমলে ।

যত বিষয়-মধু তুচ্ছ হৈল, কামাদি কুসুম সকলে ।

চরণ কালো ভ্রমর কালো কালোয় কালো মিশে গেল,

দেখ, সুখদুঃখ সমান হোলো আনন্দ সাগর উথলে ॥ (কমলাকান্ত)

কিন্তু যতক্ষণ পর্য্যন্ত এই প্রশান্ত পরমানন্দের স্তরে আসিতে না পারিতেছেন, ততক্ষণ পর্য্যন্ত সাংসারিক সুখ-দুঃখের প্রতি তাহাদের সহানুভূতির শেষ নাই। শক্তির সাধক জগৎ-পলাতক নিবৃত্ত সাধক নহেন।

বৈষ্ণবপদাবলী ও শাক্তপদাবলী

বৈষ্ণবপদাবলীর সহিত শাক্তপদাবলীর তুলনামূলক আলোচনাই সাহিত্যের আসরে বেশি মুখরোচক। একদিন বাঙলাদেশে বৈষ্ণবপদাবলীর ব্যাপক প্রসার ছিল ; বৈষ্ণবীয় সাধনার অনাবিল ভক্তি ও প্রেমের সাধনা সারা বাঙলাদেশকে মাতাইয়া তুলিয়াছিল। গভীর ভক্তি-ভাবাপ্রিত এ হেন শাক্ত সঙ্গীত এদেশে তেমন ছিল না। তাই যখন এই বিগুহ্ণ ভাবাবেগ মিশ্রিত শাক্তপদাবলী রচিত হইল, তখন সমালোচকগণ স্বভাবতঃই মনে করিলেন, গ্রামা-সঙ্গীতগুলি প্রত্যক্ষভাবে বৈষ্ণবপদাবলীর প্রভাব-প্রসূত। রামপ্রসাদ যখন গাহিয়াছিলেন,

গিরিশ-গৃহিণী গোপবধু বেশ ।

কবিত কাঞ্চন-কান্তি প্রথম বয়েস ॥....

একাত্ত কাননে জগত-জননী ফিরে ।

ঘন ঘন হৈ-হৈ রব করে সঙ্গিনীয়ে ॥...

উমার মধুর বেণু শুনিয়া শ্রবণে

সারি সারি নিকটে দাঁড়ায় ধেনুগণে ॥^১

তখনই প্রতিধ্বনী আজু গোসাই প্রতিবাদ তুলিয়াছিলেন,

না জানে পরম তত্ত্ব কাঁঠালের আমসত্ত্ব

মেয়ে হয়ে দেখু কি চড়ায় রে ।

তা যদি হইত যশোদা বাইত

গোপালে কি বনে পাঠায় রে ॥^২

শাক্তপদাবলীতে কোন কোন স্থলে গ্রাম-গ্রামার অধৈত ভাব করনা করিয়া জগজ্জননীর ‘গোষ্ঠ’, ‘রাস’ বর্ণনা করা হইয়াছে। তাহাতে অনেকে মনে করিয়াছেন, ‘বৈষ্ণব সাধনার অন্তরঙ্গ সুর ও বিগলিত ভাবাবেশ মাধুর্য্য শাক্ত কাব্যেও সংক্রামিত হইল—দেবীর স্তব-স্তুতির মধ্যে ভক্তের আত্মসমর্পণ ও একান্ত নির্ভরের ভাবটি বৈষ্ণব কবিতার প্রভাবের ফল স্বরূপ ফুটিয়া উঠিল।’^১ কেহ কেহ আবার শাক্তপদাবলীর সন্তানের জননীর প্রতি সূতীর অভিমান ও সঙ্গে সঙ্গে মায়ের উপর একান্ত নির্ভরতার মধ্যে ‘বৈষ্ণব কবিদিগের মানের সুরটির সন্ধান পাইয়াছেন।

নিম্ন বৈষ্ণবপদাবলীর সহিত শাক্তপদাবলীর এই বহিরঙ্গ সাদৃশ্যগুলি কোন ক্রমেই একটির উপরে অত্রটির প্রভাব সূচনা করে না। ভক্তির মূল কথা ভাব ও পরম নির্ভরতা; দেবতাকে পরম অন্তরঙ্গ মনে করিয়াই ভক্ত তাঁহার সহিত ভাবের সম্পর্ক পাতাইয়া তাঁহাকে উপাসনা করিয়া থাকেন। শক্তির সাধকগণ পরা-প্রকৃতিকে-জননী মনে করিয়াছেন, নিজেকে মনে করিয়াছেন সন্তান। এই রস-সম্পর্কের মধ্যে প্রগাঢ় ভক্তির অন্নতা এবং আত্মসমর্পণের অভাব কোন দিনই ছিল না। পুরাণ-তন্ত্রের স্তব-স্তুতিতে, কীলকে-অর্গলায়-কবচে এই ভক্তি ও আত্মনির্ভরতার প্রচুর দৃষ্টান্ত রহিয়াছে; পরবর্তী-কালের ধ্বনুলক স্তব-স্তুতিগুলির মধ্যে ভক্তি ও আত্মসমর্পণের ভাব আরও গাঢ়তর হইয়াছে। শাক্তপদাবলীর ভক্তির ভাব এবং আত্মনিবেদনের অন্তরঙ্গ সুর এই সকল স্তোত্র হইতেই গৃহীত হইয়াছে, তাহা বৈষ্ণব পদাবলীর অপেক্ষা করে নাই।

‘আগমনী’ ও ‘বিজয়া’ শীর্ষক পদাবলীতে যে লৌকিক স্নেহ, মান অভিমানের সুর পাওয়া যায়, তাহা বৈষ্ণব-পদাবলীর প্রভাবে শাক্তপদাবলীতে আসিয়াছে, তাহাও মনে করিবার কারণ নাই। জগজ্জননী যে মেনকা ও হিমরাজের কন্যা হইয়া অবতীর্ণ হইয়াছিলেন, ইহা পৌরাণিক সত্য। শাক্ত সাধকের নিকট জননী কখনও কখনও ‘কণ্ঠাকু-মারী’। তন্মত্রে কণ্ঠাজ্ঞানে ভিন্ন ভিন্ন বয়সে কুমারী পূজার নির্দেশ আছে।

উপরন্তু লৌকিক ভাবগুলির যে পরিমণ্ডল বৈষ্ণব ও শাক্তপদাবলীতে দেখা যায়, বহু প্রাচীনকাল হইতেই সে সকল ভাব প্রচলিত ছিল। হালের ‘সন্তসঙ্গে’, ‘গোবর্দ্ধন আচাংখর ‘আর্য্যাপ্তশতী’ এবং প্রকীর্ত্ত কবিতাবলীর সংগ্রহ গ্রন্থে সেই সকল লৌকিক ভাবের বিচিত্র বিস্তার লক্ষ্য করা যায়। লোকজীবনের অতি সুকুমার ভাব—নায়েক-নায়িকার প্রেম, মিলন, বিরহ, সাধারণ লোকের অতি প্রিয়-আশা-কামনা, মান অভিমানের বর্ণনা এগুলিতেও আছে। বৈষ্ণব কবিগণ শ্রীমদ্ভাগবত হইতে গোপী প্রেমের আদর্শটি লইয়া, প্রকীর্ত্ত কবিতাবলীর লৌকিক ভাবদ্বারা তাহার বিচিত্র অঙ্গরাজ সম্পাদন

১। বাংলার শাক্ত ও বৈষ্ণব সাধনা—ডঃ শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় (দেশ, ১১ই অগ্রাঃ ১৩৫৫)।

করিয়াছেন। শাক্ত কাব্যের (চণ্ডীমঙ্গল, কালিকামঙ্গল, শাক্তপদাবলী) কবিগণও পুরাণ-ভিত্তি হইতে কাহিনীটুকু গ্রহণ করিয়া, এই একই উৎস হইতে নৌকিকভাব আহরণ করিয়া তাঁহাদের কাব্যের নেপথ্য-বিধান সম্পন্ন করিয়াছেন। প্রাচীন পুরাণের ভক্তির কাহিনী অবলম্বন করিয়া লোকজীবনের সুকুমার ভাব দ্বারা তাহাদিগকে সাজাইয়া বৈষ্ণব ও শাক্তের উপাস্ত, উপাসনাতত্ত্ব ও উপলব্ধির আনন্দ—দুইটি স্বতন্ত্র সমান্তরাল রেখায় প্রবাহিত হইয়াছে। তাহাতে যে একের উপর অত্রের প্রভাব সঞ্চারিত হইয়াছে, তাহা মুখ্য নহে, একান্ত গোপ। শ্রীজয়দেব গোস্বামীর ‘গীতগোবিন্দ’ এবং আচার্য্য গোবর্দ্ধনের ‘আর্য্য্য সপ্তশতী’ মিসাইয়া দেখিলেই এ উক্তির সত্যতা প্রমাণিত হইবে। একটিতে লোকজীবনের প্রেমাত্ম্যে রচিত হইয়াছে রাধাপ্রেম, অপরটিতে সাধারণ নায়িকার প্রেমাত্ম্যে রচিত হইয়াছে গোপী, রাধা এবং বিশেষ ভাবে হরগৌরীর প্রেম।

বৈষ্ণব পদাবলী ও শাক্তপদাবলী উভয়েরই প্রভাব জন-জীবনে অসাধারণ; দুইয়ের মধ্যেই ভক্তির ব্যাকুলতা, আয়নিবেদনের ঐকান্তিকতা অপরিসীম। কীৰ্ত্তনই হউক, আর ঝালসীই হউক—বাঙালীর জীবনে উভয়েরই সমান প্রভাব। প্রার্থনার পদ গাহিয়া কীৰ্ত্তনীয়া যখন তান ধরেন,

তুয়া পদ-পল্লব করি অবলম্বন তিল এক দেহ দীনবন্ধু !

—তখন তাহা যেমন হৃদয়কে আকর্ষণ করে, তেমনি ভাবাবিষ্ট কণ্ঠে শক্তি-সাধক কবি যখন গাহিয়া উঠেন :

এমন দিন কি হবে তারা।

যেদিন তারা তারা তারা বলে

তারা বেয়ে পড়বে ধারা। (রামপ্রসাদ)

—তখনও যে কোন লোকের পক্ষে ভাবাবেগ সংবরণ করা দুঃসাধ্য হইয়া উঠে।

কিন্তু আবেগ, ভক্তি, এবং ভাব-বিস্তারের দিক হইতে শাস্ত্র থাকিলেও সাধ্য ও সাধনভেদের দিক হইতে এবং প্রকাশভঙ্গীর দিক হইতে বৈষ্ণব ও শাক্তপদাবলীর মধ্যে গুরুতর পার্থক্য বিদ্যমান।

(১) বৈষ্ণব পদাবলীর বর্ণনীয় বিষয় রাধাকৃষ্ণলীলা, শাক্তপদাবলীর বর্ণনীয় বিষয় জগজ্জননী মহামায়ার লীলা। একটির আরাধ্য শ্রামা, অপরটির আরাধ্য শ্রাম; একটির শাস্ত্র ভাগবত, অপরটির শাস্ত্র তন্ত্র।

অবশ্য উভয় স্থলেই আরাধ্য বা আরাধ্যা রসকণ বা আনন্দস্বরূপ (‘রসো বৈ সঃ,’ ‘আনন্দরূপমন্তঃ যদ্বিভাতি’)। তাই নিগূর্ণ পরমতত্ত্ব ভক্তের সহিত প্রেম-স্নেহের

সম্পর্কে আবদ্ধ। বৈষ্ণবগণ যেমন বলেন, ‘রম্যা কাচিহুপাসনা,’ শাক্ত সাধকও তেমনই বলেন, ‘আনন্দে আনন্দময়ী হৃদয়ে কর স্থাপনা’। বৈষ্ণবের চোখে তিনি প্রেমিক, দয়িত, আর শাক্তের দৃষ্টিতে তিনি কত্তা বা জননী।

ভগবানকে কেবল মাধুর্যের আকর জ্ঞান করায় বৈষ্ণবপদাবলীতে তিনি কেবল ‘মধুরং মধুরং মধুরং,’ ঐশ্বর্যের লেশমাত্র তাহাতে নাই; কি যশোদা, কি সুদামাদি সখা, কি রাধা—সকলেই শ্রীকৃষ্ণের মাধুর্যে অভিভূত। মাতা তাঁহাকে পুত্রভাবে বন্ধন করেন, সখা ‘শুদ্ধ সখ্যে’ তাঁহার স্বন্ধে আরোহণ করেন, শ্রীমতী রাধা শ্রাম-অঙ্গে পা তুলিয়া দিয়া সুখে নিদ্রা বাইতে কুণ্ঠা বোধ করেন না। বৈষ্ণবগণ শ্রীকৃষ্ণের নরক-মূর-বিনাশন মূর্তি, শঙ্খচক্রগদাধারী মূর্তির প্রতি সম্পূর্ণ অন্ধ চাইয়া কেবল কান্ত-কোমল, চিরকিশোর প্রেমিকের মূর্তিটাই দেখিয়াছেন; ‘কালীয় দমন’ অংশে সামান্য ঐশ্বর্যের প্রকাশ হইতেই ব্রজবাসিগণ হাহাকার করিয়া উঠিয়াছেন, চিরকিশোরের মূর্তিমাত্র ঐশ্বরিক রূপান্তরকেও তাঁহারা সহ্য করিতে পারেন নাই—আতঙ্কে, ক্রন্দনে ব্রজের আকাশ-বাতাস পূর্ণ করিয়া তুলিয়াছেন। শাক্তপদাবলীতে দেবতার মাধুর্যের মধ্যেও ঐশ্বর্যের ভাবটি বিলুপ্ত হইয়া যায় নাই। ভগবতী এখানে রুদ্ধ স্নন্দর, ‘ভীষণং ভীষণানং’; তাঁহার এক হাতে খড়্গ-খপ্পর, অত্র হাতে বরাভয়। মায়ের এই ভয়াল কান্তি, এই ভয়ঙ্করী অথচ ‘সৌম্যোভাবভিস্নন্দরী’ রূপ শাক্তপদাবলীতে এক অপূর্ব ভাবসামঞ্জস্য রক্ষা করিয়াছে।

(২) উপাসনা পদ্ধতিতেও উভয়ের মধ্যে পার্থক্য রহিয়াছে। যে কোন উপাসনারই দুইটি অঙ্গ: বাহ্য সাধন ও অন্তর সাধন। বাহ্যসাধনের পর্যায়ে পড়ে শ্রবণ, কীর্তন ইত্যাদি। সাধন অঙ্গের এই দিকটি উভয় স্থলেই এক। বৈষ্ণব পদে পাই ‘হরিনাম’ কীর্তন, শাক্তপদাবলীতে পাই ‘কালী’ নামের মহিমা, নামাবলীস্তোত্র। এই বাহ্য সাধন হইতে ক্রমে ক্রমে রতি বা ভাবের উদয় হয়। বৈষ্ণবপদাবলীতে এই ভাবগুলির রস পরিণাম, দাস্য, সখ্য, বাৎসল্য ও মধুর; তন্মধ্যে মধুর রসেরই প্রাধান্য—‘রাধাভাব সর্বদাস্য সার’। ‘শৃঙ্গার রসমূর্তি’ শ্রীকৃষ্ণের সহিত ‘মহাভাব শিরোমণি’ রাধিকার যে লোকোত্তর লীলা, নিজ দেহকে বৃন্দাবন কল্পনা করিয়া তাহাতে এই লীলা দর্শন ও ভাবনা করাই বৈষ্ণবের আন্তর সাধনা। বৈষ্ণব পদকর্তা ‘লীলাগুরু’—লীলা দর্শন ও লীলা বর্ণনা করিয়াই তাঁহার আনন্দ।

শক্তিসাধকের আন্তর সাধনা স্বতন্ত্র। তাঁহারাও দেহকে সাধন-পীঠ কল্পনা করেন, কিন্তু তাঁহাদের সাধনা ভাব-প্রধান নয়, ক্রিয়া-প্রধান। শাক্তসাধনার আরম্ভ

ভাব লইয়া, ইহার শেষ যোগ-সাধনে ; ত্রাস, প্রাণায়াম, জপ ও কুণ্ডলিনী-যোগ ইত্যাদি ক্রিয়া না করিলে পরমশক্তিকে উপলব্ধি করা যায় না। শাক্তপদাবলী ক্রিয়াযোগের কাব্যপ্রতিমা। মাতৃমহাভাবের আধার শাক্তসঙ্গীতে এই ক্রিয়াযোগের পুঙ্খানুপুঙ্খ নির্দেশ দেওয়া হইয়াছে।

সাধ্য ও সাধন উভয়ের এই স্নাতক্য হইতেই উভয় পদাবলীর বিষয় ও রসপরিণাম স্বতন্ত্র হইয়া উঠিয়াছে। বৈষ্ণবপদাবলী যেখানে কেবল লীলাপ্রধান, শাক্তপদাবলী সেখানে লীলাপ্রধান হইয়াও বহুলাংশে তত্ত্বপ্রধান। বৈষ্ণবপদের প্রধান উপজীব্য 'রাধাপ্রেম', রস শৃঙ্গাররস, শাক্তপদের উপজীব্য জননীর ও সন্তান-ভাব, রস বাৎসল্য বা প্রতিবাৎসল্য। বৈষ্ণবপদাবলীতে কেবল প্রেমের বিচিত্র প্রকাশ, এক প্রেমের চৌষটি প্রকার বিভাগ ; পূর্বরাগ, অভিসার, মান, মিলন, বিরহের কথা। কিন্তু শাক্তপদাবলীতে কেবল বাৎসল্যের বর্ণনা নাই, সাধন-ক্রিয়ার যাবতীয় কথাও ইহাতে বর্ণিত হইয়াছে। মনোদীক্ষা, মানসপূজা, ষট্চক্রভেদ ও কুণ্ডলিনী-যোগের নির্দেশে পদগুলি পূর্ণ।

(৩) বৈষ্ণব পদকর্তাগণ লীলাকে প্রাধান্য দিতে গিয়া প্রকাশকে শিল্প-সম্মত কাব্যময় রূপ প্রদান করিয়াছেন। বৈষ্ণব পদকর্তা লীলা-রসিক শিল্পী। তাই ভাষা সংগ্রহের দিক হইতে বৈষ্ণব পদকর্তা সমধিক কুশলতার পরিচয় দিয়াছেন। পারিপাট্যের দিক হইতে, সুশৃঙ্খল পদবিভাগের দিক হইতে বৈষ্ণব মহাজন শিল্পী মনোভাবকে যথার্থ বজায় রাখিয়াছেন। শিল্পীর মতই অলঙ্কার-সজ্জায়, ছন্দের স্বাক্ষরে তাঁহারা কাব্যকে সুসমাময় রূপ প্রদান করিয়াছেন। অলঙ্কার-শাস্ত্রের নিকষে বৈষ্ণবদাবলী বিশেষভাবে কাব্যধর্মী। ইহার আশ্রয়—রসের আদি শৃঙ্গাররস, ইহার উৎস প্রেম, সে প্রেম গভীর ও নিত্যপ্রবাহী। ভাববৈচিত্র্যে ইহা বিচিত্র, কল্পনার বিস্তৃতিও ইহাতে অসাধারণ। সর্বোপরি বৈষ্ণবপদাবলীর আত্মাশ্চর্য্য ব্যঞ্জনাময় ভাষা : 'এ ভাষায় শুধুই স্বাক্ষর নয়, অদ্বিত সৌরভ আছে।' গীতিকবিতা হিসাবে ইহা অনবদ্য।

অলঙ্কার শাস্ত্রের লক্ষণ অনুযায়ী বিচার করিতে গেলে বৈষ্ণবপদাবলীর তুলনায় শাক্তপদাবলী ততটা কাব্যধর্মী বলিয়া মনে হইবে না। শাক্তসঙ্গীতে ভাষার তেমন পারিপাট্য নাই, ছন্দের তেমন লালিত্য নাই ; শিল্পী-জনোচিত শৃঙ্খলা-বোধেরও অভাব শাক্তপদাবলীতে দৃষ্ট হয়। তবে মন্বন্তরতার দিক হইতে, ভাব-গূঢ়তার দিক হইতে এগুলির বিশিষ্টতা লক্ষণীয়। অহুভূতির প্রগাঢ়তায় ও প্রকাশের সারল্যে শাক্তপদাবলী অমুপম। অকৃত্রিম ভাষায় হৃদয়ের খাঁটি ভাবটি প্রকাশ করা যদি কবিত্ব হয়, তাহা হইলে শাক্তপদাবলী অপূর্ব কবিতা ; ইহার কবিত্ব অমূল্য-গম্য।

বৈষ্ণব রাগাঙ্গিক পদাবলী ও শাক্তসঙ্গীত

প্রচলিত বৈষ্ণবপদাবলীর সহিত শাক্তপদাবলীর যতটা সাদৃশ্য আছে, বৈসাদৃশ্য তদপেক্ষা অধিক ; বরং বৈষ্ণব রাগাঙ্গিক পদাবলীর সহিত শাক্তপদাবলীর মিল বেশি। ইহার কারণ, শাক্তসাধনার সহিত ‘সহজ’-সাধনার সৌসাদৃশ্য আছে। সাধারণ বৈষ্ণব ‘রাগানুগামার্গে’ ভজনা করিয়া থাকেন, সাধনা ক্রিয়া অপেক্ষা ভাবের উপর প্রতিষ্ঠিত। সহজিয়া বৈষ্ণব সেখান ক্রিয়াকেই প্রধান মনে করেন : প্রকৃতি ও পুরুষকে পঞ্চদশ (প্রেম) দ্বারা যোগ করা অর্থাৎ রস ও রত্নির যোগ সাধন করা তাঁহাদের লক্ষ্য। ভোগ দ্বারা ভোগেচ্ছাকে সংযত করিয়া শেষ পর্য্যন্ত নিবিড় আনন্দ লাভ করা যেমন শক্তিসাধনার একটি লক্ষ্য, প্রেমদ্বারা কামকে প্রেমে রূপান্তরিত করিয়া রস ও রত্নির যোগে নিবিড় আনন্দ অনুভব করা তেমনই সহজ সাধনার অত্যন্ত লক্ষ্য।

তাই সহজিয়া সাধক বলেন, ‘ছাড় জগতপ করহ আরোপ একতা করিয়া মনে।’ এই ‘আরোপ’-পদ্ধতি হূল বস্তুকে স্বীকার করিয়া নয়, বস্তুকে স্বীকার করিয়া লইয়াই। বাস্তব জগতের প্রেমই বিশেষ প্রক্রিয়ায় ভগবৎপ্রেমে রূপান্তরিত হয়। এই জন্মই সহজিয়া নরনারী নিজেদিগকে যথাক্রমে কৃষ্ণ ও রাধা মনে করিয়া বৃন্দাবনলীলার অনুকরণে প্রেমলীলার চর্চা করিয়া থাকেন। সাধন-সঙ্গিনী-সহায়ে অতি শুভ পরকায়। রতি সাধন এই সাধনার বিশেষ অঙ্গ। কিন্তু এই রতি ‘কামগন্ধহীন’, ইহার শ্রেষ্ঠ প্রকাশ শ্রীমতী রাধিকায়। তাই সাধক বলেন,

শ্রীরাধিকা হবে রাজা হইব তাহার প্রজা

ডুবিব রসের সরোবরে। (চণ্ডীদাস)

উচ্চতম প্রেমাদর্শই ইহার আদর্শ : এখানকার ‘পিরীতি’ গুঢ় তাত্পর্য্যবোধক। ডঃ শশিভূষণ দাশগুপ্ত বলেন ‘It is a process of divinisation of human love and the consequent discovery of divine in man.’ শক্তি-সাধনারও শেষ লক্ষ্য ভোগের পরপারে নিজ দেব-সত্তাকে আবিষ্কার করা। শক্তি-সাধনার এই ভোগ-বাদের কথা অবশ্য শাক্তপদাবলীতে নাই। ইহাতে আছে দিব্যভাবের শক্তি-সাধনার কথা।

এইখানেই বৈষ্ণব রাগাঙ্গিক পদাবলীর সহিত শাক্তপদাবলীর গুরুতর পার্থক্য। ভোগের কথা উভয় পদাবলীতেই আছে, কিন্তু রাগাঙ্গিক পদাবলীতে ভোগের ইঙ্গিতটি হ্রস্বোদ্য, ভাষাও প্রহেলিকাপূর্ণ। রাগাঙ্গিক পদাবলীর অগাধাগরে অবগাহন করিয়াও তল পাওয়া যায় না; শাক্তপদাবলীর ‘রত্নাকর’ের তল আছে। প্রকৃত ডুবুরি রত্ন-আহরণের কৌশলটি জানিলেই রত্ন লাভ করিতে পারেন, আর কৌশলটিকে কুহেলিকাছন্ন না রাখিয়া শাক্তপদ্যকর্তাগণ স্পষ্ট করিয়াই তাহা প্রকাশ করিয়াছেন।

॥ সাত ॥

শাক্তপদাবলীর বিষয়বিভাগ

শাক্তপদাবলীর বিষয়-বিশ্লেষণ ও আলোচনার জ্ঞান কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয় হইতে প্রকাশিত শ্রদ্ধেয় শ্রীঅমরেন্দ্রনাথ রায়-সম্পাদিত 'শাক্তপদাবলী' (দ্বিতীয় সংস্করণ ; ১৯৪৭) সঙ্কলন গ্রন্থখানিতে অবলম্বন করা হইল। আলোচ্য 'শাক্তপদাবলী'র সঙ্কলনখানিতে সমগ্র বিষয়বস্তুকে কয়েকটি শীর্ষনামে বিভক্ত করা হইয়াছে। খণ্ড খণ্ড ভাবে বিচার করিলে নামগুলির সার্থকতা অস্বীকার করা যায় না।

'বাল্যলীলা'র জগজ্জননীর বাল্যচপলতা, অপরূপ রূপ ও তৎসহ মায়ের বাৎসল্য উদ্ঘাটিত হইয়াছে। 'আগমনী' গানগুলির মধ্যে কত্কার আগমন উপলক্ষ্য করিয়া জননীর স্বপ্ন, হুশিষ্টা, ব্যাকুলতা, গিরিরাজের প্রতি মেনকার অনুযোগ, আকাজ্জা এবং কত্কার আগমনে মায়ের আনন্দ-তন্ময়তা বর্ণিত হইয়াছে। 'বিজয়া' পদাবলীতে কত্কার পতি-গৃহ-যাত্রার প্রসঙ্গ লইয়া মায়ের আশঙ্ক, ভাবী ও ভবন বিরহের 'অন্তর্গূঢ় বাস্পাকুল বিচ্ছেদ ক্রন্দন' ধ্বনিত হইয়াছে।

'জগজ্জননীর রূপ' পর্যায়ে জগন্মাতার স্থূল ও সূক্ষ্ম রূপ, তাঁহার ব্যক্তাব্যক্ত অবস্থার কথা বর্ণনা করা হইয়াছে। নামকরণটি সার্থক। কিন্তু 'মা কি ও কেমন' শীর্ষ-নামের সার্থকতা দেখা যায় না। বস্তুতঃ ইহার মধ্যেও জগজ্জননীর স্থূল ও সূক্ষ্ম রূপ এবং তাঁহার তত্ত্ব বর্ণনা করা হইয়াছে। একই শক্তি যে বিভিন্ন রূপে বিভিন্ন লীলা করিয়া থাকেন, তাহা 'জগজ্জননীর রূপ' পদাবলীর পর্যায়েই পড়ে।

'ভক্তের আকৃতি' শীর্ষনামের স্বতন্ত্র প্রয়োজন আছে। ভক্তের আশা-কামনার কথাই ইহা পূর্ণ। শাক্ত সাধক কি চায়, কেন সেই চাওয়া সফল হয় না, তাহার কথা পুজানুপুজারূপে এখানে বর্ণনা করা হইয়াছে। এই পদাবলীর মধ্যে বদ্ধ জীবের মুক্তি-আত্মজ্ঞা বড় করুণাসুরে বাজিয়া উঠিয়াছে; মায়ের প্রতি অনুযোগ ও তাঁহার উপর একান্ত নির্ভরতার আবেদনটিও হৃদয়গ্রাহী। শরণাগতির আকাজ্জাই 'ভক্তের আকৃতি'র প্রধান সুর। ইহা সাধনার অগ্রতম সোপান; এই সোপান অতিক্রম করিয়া সাধনা-মার্গে অগ্রসর হইতে হয়। 'ভক্তের আকৃতি' নামকরণটি সুনির্বাচিত এবং ভক্তের বিচিত্র অভিলাষের রূপায়ণ হিসাবে ইহা সার্থক।

'মনোদীক্ষা' পর্যায়ে কবিতাবলী তাত্ত্বিক দীক্ষা-প্রসঙ্গ লইয়া রচিত। দীক্ষা ভক্তকে সাধন-ক্রিয়ার অবিকার প্রদান করে। কিন্তু এই দীক্ষা কাহার? দেহের

না মনের ? শক্তি-সাধকগণের মতে মনোদীক্ষাই প্রধান প্রয়োজন। ভক্তিই বলি, আর সাধনাই বলি, সকলেরই কর্তা মন। মনই জীবকে বদ্ধ করে, ইহাই আবার তাহাকে মুক্তাভ্যে সহায়তা করে। এই চক্ৰল মনকে বুখাইয়া মাতৃ-মস্ত্রে দীক্ষিত করাই দীক্ষার অন্তর্নিহিত উদ্দেশ্য। 'মনোদীক্ষা' অংশে, মনের উদ্দেশ্যে সেই নির্দেশ দেওয়া হইয়াছে।

'ইচ্ছাময়ী মা', 'লীলাময়ী মা', 'করণাময়ী মা', 'কালভয়হারিণী মা' ও 'ব্রহ্মময়ী মা' নামাঙ্কিত পদাবলীর মধ্যে জগজ্জননীর ভিন্ন ভিন্ন গুণ, ক্রিয়া ও অবস্থার কথা বর্ণনা করা হইয়াছে। এগুলি প্রকৃতপক্ষে 'জগজ্জননীর রূপ' পথ্যায়ের উপবিভাগ মাত্র, কারণ, 'গুণক্রিয়ানুসারেণ রূপং দেব্য্যাঃ প্রকল্পিতম্' (মহানির্ব্যাণতন্ত্র)।

'মাতৃ-পূজা'র মায়ের প্রকৃত পূজা কি, তাহার স্বরূপ নির্ণয় করা হইয়াছে; ইহা সাধন-অঙ্গের অন্তর্ভুক্ত। 'সাধন-শক্তি'র মধ্যে শক্তি-সাধকের সিদ্ধি ও বিভূতির কথা আছে; এই বিভূতি বা শক্তি করায়ত্ত করাই সাধকের লক্ষ্য। 'নাম-মহিমা' ও 'চরণ-তীর্থ' শীর্ষনামের মধ্যেই বর্ণনীয় বিষয়ের আভাস আছে; এগুলি 'ভক্তের আকৃতি' পর্য্যায়ের পড়ে। কোন কোন পদ 'মনোদীক্ষা'রও অন্তর্ভুক্ত করা যায়।

এতগুলি অন্তঃস্থ নামে বিভক্ত হইলেও বস্তুতঃ সংখ্যাহীন শ্রামাসদ্বীতের মূলভাব বা বিষয় অনেকগুলি নয়। একই ভাব ভিন্ন ভিন্ন কবির ভাষায় বিভিন্ন রূপ লাভ করিয়াছে, একই কবি একই ভাবের একাধিক পদ রচনা করিয়াছেন। কোন কোন স্থলে একাধিক কবি একই ধরনের পদ রচনা করিয়াছেন, তাহাদের ভাব ও ভাষা পর্য্যন্ত এক। এই এক বিষয়াত্মক ব্যতিক্রম (monomania) অবশ্য প্রাচীন বাঙলা সাহিত্যেরই বিশিষ্টতা। শাক্তপদাবলীও তাহার ব্যতিক্রম নয়। তাহার ফলে ইহাদের মধ্যে বৈচিত্র্যহীন একঘেষামি অতিশয় স্পষ্ট। এই জন্ত অনেক উপবিভাগ করিয়া, ভিন্ন ভিন্ন শীর্ষনামের অন্তর্ভুক্ত করিয়া শাক্তপদাবলীকে শৃঙ্খলাবদ্ধ করা দ্রুত ব্যাপার। আলোচ্য সঙ্কলন-গ্রন্থখানিতেও দেখা যায়, ভাবের দিক হইতে পদগুলি একরূপ হইলেও, একই ধরনের পদ ভিন্ন শীর্ষনামের অন্তর্ভুক্ত হইয়াছে। 'জগজ্জননীর রূপ' অংশে কবি গাহিলেন,

'আজ যেমন গোবিন্দের কাছে দুর্গাকপে এসেছে

কাল দেখবে রাধারূপে শ্রামের বামে বসেছে।

আবার 'মা কি ও কেমন' পর্য্যায়েরও একই ভাবের পদ পাওয়া যাইতেছে,—

'কালী হলি মা রাসবিহারী'

নটবর বেশে বৃন্দাবনে।'

‘ইচ্ছাময়ী মা’ অংশে কবি গাহিতেছেন, ‘সকলি তোমার ইচ্ছা, ইচ্ছাময়ী তারা তুমি’, ‘কারে দাও মা ইন্দ্রতপদ কারে কর অধোগামী’। আবার ‘মা কি ও কেমন’ অংশেও তাহারই পুনরাবৃত্তি—

ওমা কারে করেছ রাজ্যেশ্বর অতুল ধনের অধিকারী।

কারে করেছ পথের কাঙাল মুষ্টিমেয় অগ্নের ভিখারী ॥

এইরূপ অসংখ্য উদাহরণ শাক্তপদাবলী হইতে উদ্ধৃত করা যাইতে পারে। ‘চরণ তীর্থ’ পদাবলীর কয়েকটি পদ যেমন ‘মনোদীক্ষার’ অন্তর্ভুক্ত করিলে ক্ষতি হয় না, আবার ‘নাম-মহিমার’ পদও ‘ভক্তের আকৃতি’র পর্যায়ভুক্ত হইতে পারে। বস্তুতঃ শাক্তপদাবলীতে একই মাতৃকা-শক্তির বিচিত্র লীলা, সেই শক্তির তত্ত্ব এবং তাঁহার সাধন-পদ্ধতির কথাই নানাভাবে, নানা ইঙ্গিতে, নানা রসের মধ্য দিয়া প্রকাশ করা হইয়াছে। এই সকল গানকে পৃথক পৃথক রস অনুযায়ী শৃঙ্খলাবদ্ধভাবে সাধক অথবা কবিগণ রচনা করেন নাই। ভক্তের মনে যে ভাবের উদয় হইয়াছে, সেই ভাব লইয়াই তিনি পদ রচনা করিয়াছেন। অনেকগুলি স্তব্ধবিভাগ না করিয়া স্থূলভাবে শাক্ত-পদাবলীর বিষয়কে তিনটি ভাগে ভাগ করিলে ভাল হয় : (১) লীলাপর্ক, (২) উপাশ্রুতত্ব, ও (৩) উপাসনাতত্ত্ব। শাক্তপদাবলীর অসংখ্য পদ এই তিনটি বিষয়ের উপর ভিত্তি করিয়াই রচিত।

শাক্তপদাবলীর স্থূল বস্তু-বিভাগ

লীলাপর্ক : কাব্য ও পুরাণের বহু স্থলে জগজ্জননীর লীলা বর্ণনা করা হইয়াছে। এই লীলাগুলির মধ্যে হিমালয় ও মেনকার গৃহে উমারূপে দেবীর যে লীলা, তাহা স্মার মানবীয়ভাবে পূর্ণ। লীলাংশ লইয়া অনেক কবি পদ রচনা করিয়াছেন। ‘বাল্য-লীলা’, ‘আগমনী ও ‘বিজয়া’র গানগুলি লীলা পর্কের অন্তর্ভুক্ত।

উপাশ্রুতত্ব : শাক্ত সাধকের উপাশ্রু শক্তিদেবী; এই শক্তিই দৈত্যবধের জন্ত ও সাধকের সুবিধার জন্ত গুণ ও ক্রিয়া অনুসারে ভিন্ন ভিন্ন রূপ পরিগ্রহ করিয়াছেন। শাক্ত সঙ্গীতের বহু পদে এই উপাশ্রুতের তত্ত্ব, রূপ ও গুণ বর্ণনা করা হইয়াছে—এইগুলি উপাশ্রুতত্ব-মূলক গান। ‘জগজ্জননীর রূপ’, ‘মা কি ও কেমন’, ‘ইচ্ছাময়ী মা’, ‘লীলাময়ী মা’, ‘কালভয়হারিণী মা’, ‘কল্পাময়ী মা’ ও ‘ব্রহ্মময়ী মা’—শীর্ষনামাঙ্কিত পদগুলি উপাশ্রুতত্বের অন্তর্ভুক্ত করা যাইতে পারে।

উপাসনাতত্ত্ব : শাক্ত সঙ্গীতের অধিকাংশ গান সাধন তত্ত্বের গান। এই গানগুলিতে শক্তি-আরাধনার ক্রম ও উপায় বর্ণনা করা হইয়াছে। যিনি জগতের

নিয়ন্ত্রীশক্তি, যিনি সর্বভূতে বিরাজমান, ধাহারা রূপা ভক্তের কাম্য, তাঁহাকে উপাসনা করিতে হইবে কি প্রকারে? সাধন-ক্রিয়াই শক্তিসাধকের প্রধান অবলম্বন। সাধনায় সিদ্ধিলাভ করিতে হইলে প্রথমে প্রয়োজন উপাস্তের প্রতি স্মৃতীত্ৰ শ্রদ্ধা। শ্রদ্ধার উদয়ে বিষয়ের প্রতি বৈরাগ্য জন্মে, মায়ের প্রতি একান্ত নির্ভরতার ভাব জাগ্রত হয়। 'ভক্তের আকৃতি'ই ভক্তকে 'নাম মহিমা'য় উদ্দীপ্ত করে, মায়ের 'চরণতীর্থে'র প্রতি অচলা মতি জন্মায়। এই স্মৃতীত্ৰ আগ্রহ হইলে আসে 'দীক্ষা'র কথা। দীক্ষা না হইলে শাক্ত সাধনায় অধিকার জন্মে না। দিব্যমন্ত্রীর দীক্ষা সাধারণতঃ মনোদীক্ষা। এই 'মনোদীক্ষা'র কথা অনেকগুলি সঙ্গীতে প্রকাশ করা হইয়াছে। দীক্ষার পরে মাতৃপূজায় অধিকারলাভ হয়। 'মাতৃপূজা'র পূজার অন্তর্নিহিত তাৎপর্যের কথা ব্যক্ত করা হইয়াছে। এইরূপ সাধনা হইতেই সাধক সিদ্ধিলাভ করিয়া থাকেন, তখন তিনি যে শক্তি অর্জন করেন, তাহাই 'সাধন-শক্তি'। অতএব আলোচ্য শাক্তপদাবলীর ভক্তের আকৃতি, মনোদীক্ষা, নামমহিমা, চরণতীর্থ, মাতৃপূজা ও সাধন-শক্তি পর্যায়ের গান উপাসনা তত্ত্ব-বিষয়ক।

অবশ্য শাক্তপদাবলীর অধিকাংশ পদেই লীলা ও তত্ত্বের কথা ওতপ্রোত। লীলা অংশও সম্পূর্ণরূপে তত্ত্ব-বিরহিত নয়। 'আগমনী' অংশেও উমা যে চৈতন্তরূপিণী, তিনিই যে ব্রহ্মা-বিষ্ণু-বন্দিতা জগজ্জননী, তাহার আভাস আছে; আবার তত্ত্ব অংশেও লীলা-কাহিনী বর্ণিত হইয়াছে। শাক্তপদাবলী লীলা ও তত্ত্বের যুগনক্ক সঙ্গীত-মুক্তি। কেবল আলোচনার সুবিধার জন্ত আমরা এইরূপ স্থল বিষয় বিভাগ স্বীকার করিয়া লইতেছি।

শান্তপদাবলী ও শক্তিসাধনা

লীলাপৰ্ব

॥ এক ॥

আগমনী ও বিজয়া

‘বাল্য-লীলা’, ‘আগমনী’ ও ‘বিজয়া’ অধ্যায়ের শান্তসঙ্গীতাবলীর মধ্যে জগজ্জননীর অনন্ত লীলা-মাধুরী বর্ণনা করা হইয়াছে।) প্রাচীন সংস্কৃত কাব্য, পুরাণ ও উপ-পুরাণ-গুলিতে মাতুলীলার নানাবিধ বর্ণনা আছে ; সেই সকল কাহিনীই লীলা-পদাবলীর প্রধান উপজীব্য।

লীলার তাৎপর্য

‘লীলা’ শব্দটির সাধারণ অর্থ খেলা। মানুষের পক্ষে বাহা খেলা দেবতাদের দিক হইতে তাহাই লীলা। দেবতার কৰ্ম্ম-আচরণ-চেষ্টাকে বলা হয় লীলা।) অমর-কোষের টীকায় আচার্য্য ভরত বলিয়াছেন, ‘প্রিয়াম্বকরণং লীলা।’^১) (প্রিয় ভক্তের ইচ্ছামুযায়ী দেবতা যে কৰ্ম্ম করেন, তাহাই লীলা। বস্তুতঃ যিনি পরাশক্তি, পরম কারণ—যিনি রূপাতীত ও গুণাতীত, সন্দেহ হইতে পারে, তাঁহার আবার ‘লীলা’ কি? তাঁহারও লীলা আছে, কারণ তিনি একদিকে যেমন বিশ্বোত্তীর্ণ, অত্ৰদিকে তেমনই বিশ্বায়ক। ‘অজ’ হইলেও তিনি জন্ম গ্রহণ করেন, নিজ মায়ার ঐশ্বর্য্য বিস্তার করিয়া থাকেন। লীলা দুই প্রকার, অপ্রকট ও প্রকট। নিজের মধ্যেই যখন তিনি নিজে লীলা করেন, বাইরে তাহার প্রকাশ হয় না, তখন লীলা অপ্রকট ; কিন্তু বাইরে যখন তাঁহার প্রকাশ হয়, যখন তিনি দৈত্য-বিনাশের জন্ত আবিভূত হন, অথবা সাধকদের প্রার্থনায় তুষ্ট হইয়া গৃহস্থ ঘরে জন্ম লন, তখন প্রকট লীলা হয়। এই প্রকট লীলাও আবার দুই প্রকারের হয় ; কোন স্থলে তিনি স্বীয় ঐশ্বর্য্য বিস্তার করিয়া অলৌকিক কৰ্ম্ম সম্পাদান করেন, কোন স্থলে মানুষের মতই মানুষী লীলা বিস্তার করিয়া থাকেন। ভক্তের স্তুতী আকর্ষণে তিনি যে মানুষের ঘরে আসেন, ইহা পরীক্ষিত সত্য : ‘বাঙালীর হিয়া অমিয় মথিয়া নিমাই ধরেছে কায়’। ভগবতীও আসেন : ময়মনসিংহ জিলার পণ্ডিতবাড়ী গ্রামের নির্ভাবান ব্রাহ্মণ দ্বিজদেবের গৃহে কথ্য ‘জয়দুর্গা’রূপে তিনি

আবির্ভূত হইয়াছিলেন ; ইনিই প্রসিদ্ধ অর্দ্ধকালী । জনশ্রুতি আছে, কত্তারূপে তিনি রামপ্রসাদেরও বেড়া বাঁধিয়া দিয়াছিলেন ।

ভক্তের বিচারে, দেবতার যত লীলা, তাহাদের মধ্যে ‘সর্বোত্তম নরলীলা’ । এই মানুষী লীলায় তিনি মানুষের মতই দেহ ধারণ করেন, মানুষের মতই স্নেহ-প্রেমের অধীন হন, মানুষের মতই ভাব, আচরণ প্রকাশ করিয়া থাকেন । তখন ঐশ্বর্য হইতেও তাঁহার মধ্যে মানুষের বিকাশ দেখা যায় । ভগবতীও যুগে যুগে এইরূপ অনেক লীলা করিয়াছেন । তাঁহার অনন্ত মাধুরী জননী বা কন্তা সম্পর্কের মধ্যে প্রকট হইয়াছে । ইহা ভগবতীর মধুরিমাপূর্ণ মানবী-লীলা ।

পৌরাণিক অনুরক্তি

সে এক অনাশ্রুত কালের পুরাণ-কাহিনী ;—পর্বতরাজ হিমালয় এবং তাঁহার পত্নী মেনকা স্নকঠিন তপস্তা করিয়া জগজ্জননীকে তুষ্ট করিয়াছিলেন ; তাঁহাদের ভক্তি দেখিয়া দেবী তাঁহাদের গৃহে কত্তারূপে আবির্ভূত হইবেন বলিয়া অঙ্গীকার করিয়াছিলেন

হিমালয়ো হি মনসা মামুপাশ্তেহতি ভক্তিতঃ ।

ততস্তত্ত গৃহে জন্ম মম প্রিয়করং মম ॥^১

এই প্রিয় অঙ্গীকারহেতু তিনি হিমরাজ গৃহে মেনকাগর্ভে জন্ম গ্রহণ করিলেন :

ত্রৈলোক্য জননী হুর্গা ব্রহ্মরূপা সনাতনী ।

প্রার্থিতা গিরিরাজেন তৎপদ্ম্য মেনয়াহপিচ ॥

মহাপ্রতপসা পুত্রীভাবেন, মুনিপুঙ্গব ।

প্রববৌ মেনকাগর্ভে পূর্ণব্রহ্মময়ী স্বয়ম্ ॥^২

—গিরিরাজ হিমালয় ও তৎপত্নী মেনকা উগ্র তপস্তা দ্বারা পুত্রীভাবে প্রার্থনা করায় ব্রহ্মরূপা সনাতনী ত্রৈলোক্য-জননী হুর্গা, জন্মগ্রহণের জন্ত মেনকাগর্ভে প্রবেশ করিলেন ।

এইরূপে বিনি পূর্ণ ব্রহ্মময়ী তিনি স্নেহের টানে, স্নেহের ফুলালী উষ্মারূপে মর্ত্য-জননীর কোলে আবির্ভূত হইলেন । কি অপরূপ তাঁহার রূপ ! ‘তরুণ অরুণ যেন চরণ দুখানি’, মুখখানি ‘বিনিমিত্ত কোটি শশধর’ । মানুষের মতই তাঁহার হাবভাব । বালিকা চঞ্চলা, একবার জাগিলে আর ঘুমায় না । আকাশে চাঁদ দেখিলে চাঁদ ধরিয়া দিবার বায়না ধরে, না পাইলে অভিমানে কাঁদিয়া আঁখি ফুলায় ।

১। দেবী ভাগবত ; ৭ম স্কন্ধ ।

২। ভগবতী গীতা, প্রথম অধ্যায় ।

এই উমা ক্রমে বড় হইলেন, দেখিতে দেখিতে তিনি অষ্টমবর্ষে পদার্পণ করিলেন। নারদের পরামর্শে তাঁহাকে যোগীশ্বর মহাদেবের পরিচর্যায় নিযুক্ত করা হইল; ‘পঞ্চতপা’ হইয়া তিনি মহাদেবকে তুষ্ট করিলেন। কত্ভার কঠোর তপস্তা দেখিয়া মা মেনকা অবাক! তিনি কহিলেন, ‘উ মা! কি কঠিন তপশ্চর্য্যা!’ নারদের নির্দেশে, অতি বৃদ্ধ মহাদেবের হাতে অষ্টমবর্ষীয়া উমাকে সমর্পণ করিয়া হিমরাজ গৌরীদানের অশেষ পুণ্য অর্জন করিলেন।

কিন্তু হুঃখ হইল জননীর। কত্ভাকে বিবাহ দিতে গিয়া পিতা দেখেন বরের বিত্তা-বুদ্ধি, কিন্তু মাতা প্রার্থনা করেন জামাইয়ের বিত্ত। মহাদেব ভিখারী, আর উমা রাজনন্দিনী। ভিখারীর সহিত কত্ভা উমার বিবাহে মায়ের মনে একটা গোপন বেদনা জাগিয়া রহিল। উপরন্তু মহাদেব অতিরুদ্ধ, আপনভোলা। এ হেন স্বামীকে লইয়া উমাকে ঘর করিতে হইবে ভাবিয়া মা আরও উতলা হইলেন।

বিবাহের পর গৌরীকে লইয়া মহাদেব নিজধাম কৈলাসে চলিয়া গেলেন। মেনকার আর হুশিচন্তার অবধি রহিল না। বৎসবাস্তে শরৎকালে মাত্র তিন দিনের জন্ত উমা পিতৃগৃহে আসেন, সেই দিনগুলির জন্ত মা ব্যাকুলভাবে প্রতীক্ষা করেন। শাক্তপদাবলীর ‘আগমনী’ অংশ কত্ভাবিরহাতুরা জননীর সংশয়-প্রতীক্ষা, অশ্রুবেদনার কাহিনী। ‘আগমনী’র শেষাংশ মা ও মেয়ের মিলন-জনিত অন্তর-মথিত আনন্দ-বেদনার চিত্র। ‘বিজয়া’ অংশ উমার পতিগৃহ যাত্রার বিষয় অবলম্বনে মা মেনকার মর্ম্মস্পর্শী দুঃখান্তির বর্ণনা। বস্তুতঃ শাক্তপদাবলীর লীলাপর্ব্ব পৌরাণিক কাহিনীর গার্হস্থ্য রসসিক্ত সঙ্গীতময় বাণীরূপ।

লীলাপর্ব্বের পারিবারিক আলেখ্য

শাক্তপদাবলীর ‘লীলা’ অংশে অর্থাৎ ‘বাল্যলীলা’, ‘আগমনী’ ও ‘বিজয়ার’ গান-শুলিতে বাঙলা দেশের অতি পরিচিত পারিবারিক আলেখ্য চিত্রিত হইয়াছে। এই চিত্র অতি মধুর, জীবনের সাধারণ সুখদুঃখ, হাসিকান্নার স্পর্শে হৃদয়গ্রাহী। সাধারণতঃ মাতা, পিতা ও সন্তান লইয়াই এ দেশের পরিবার গঠিত হয়, সংসারে ছুই একজন পোষ্যের মধ্যে বয়স্ত অথবা বয়স্তাও থাকেন। এই সংসারের সুখদুঃখের সহিত পাড়া-প্রতিবেশীর বোগ থাকে; আনন্দের দিনে তাঁহারা আনন্দের এবং দুঃখের দিনে দুঃখের অংশ গ্রহণ করিয়া থাকেন। পাড়া-প্রতিবেশীর সমালোচনা পরিবারকে চঞ্চল করে। স্কুলবার ধে-কোন পরিবারের সহিত কত্ভা-জামাতার সংসারেরও খানিকটা সংযোগ থাকে।

শ্রান্তপদাবলীর ‘আগমনী’ ও ‘বিজয়া’র অংশে দুইটি সংসারের কাহিনী আছে : একটি হিমরাজ ও মেনকার সংসার, আর একটি তাঁহাদের কন্যা উমা ও জামাতা শিবের সংসার। হর-পার্বতীর পরিবার কৈলাসে অবস্থিত। এই পরিবারে আছেন শিব, পার্শ্বতী, সন্তান গুহ-গণেশ এবং নন্দী প্রভৃতি পোষ্য ; আরও আছেন ‘গঙ্গা’—মহাদেব ‘গঙ্গাধর’ বলিয়া গঙ্গাকে উমার সপত্নী করণা করা হইয়াছে। মহাদেব ভিখারী ‘অর্থহীন পশুপতি’, উপরন্তু তিনি নেশা-ভাঙ খান। উমাকেই তাঁহার সেবাস্ব করিতে হয় ;) শিবের ‘সর্বস্ব পার্শ্বতী’, তাঁহাকে ছাড়িয়া তিনি এক যুহুর্ন্তও থাকিতে পারেন না।

এই উমা আবার হিমরাজ ও মেনকার কন্যা, তাঁহাদের আদরের ছালালী। হিমরাজের পরিবারে হিমালয় ও মেনকা ছাড়া আছেন সখী জয়া। মেনকার আর অল্প কোন সন্তান নাই, মৈনাক নামে এক পুত্র ছিল, সে জলে ডুবিয়া মরিয়া গিয়াছে। উমাই মায়ের একমাত্র অবলম্বন, কিন্তু তাঁহারও অতি অল্প বয়সে শিবের সহিত বিবাহ হইয়া গিয়াছে। এই পরিবারের কেন্দ্রীয় চরিত্র স্নেহময়ী জননী মেনকা। মাধ্যাকর্ষণ-শক্তি যেমন করিয়া ভূ-পৃষ্ঠের যাবতীয় পদার্থকে কেন্দ্রের দিকে আকর্ষণ করে, জননী মেনকার স্নেহাকর্ষণও তেমনই দূরস্থিত কৈলাস-বাসিনী উমাকে নিজের দিকে আকর্ষণ করিয়াছে। মেনকার স্নেহই ‘আগমনী’ ও ‘বিজয়া’র সকল কাহিনী, ঘটনা ও চরিত্রকে ঐক্যস্থিতে গ্রথিত করিয়াছে।

কৈলাস ও হিমালয়ের এই দুইটি পরিবারকে কেন্দ্র করিয়া ‘আগমনী ও বিজয়া’র প্লীতিনাট্য হাসি-কান্নায়, আনন্দ-বেদনায় উদ্বেল হইয়া উঠিয়াছে। ইহাদেরই পট-ভূমিকায় পতি-পত্নীর গৃহস্থালি, দম্পতির রহস্যলাপ, তাঁহাদের মান-অভিমান, সন্তানের জন্ম মাতৃহৃদয়ের স্নেহব্যাকুলতা, তনয়া-বিয়েব জনিত দুঃখান্ধি, মিলনের আনন্দ, বিরহের বেদনা মুখর হইয়া উঠিয়াছে ; পিতার সংযত ঘৈর্য ও কন্যার তায় অন্তঃসলিলা স্নেহ, প্রতিবাসীর সমালোচনা কলকোলাহলও বাদ যায় নাই। পারিবারিক জীবনের স্বন্দ ও স্নকুমার রসি, অতি স্নমোমল অনুরূপিত বিচিত্র রাগিণীতে এখানে বজ্রবৃষ্টি হইয়া উঠিয়াছে।)

যরোয়া স্বর্গ পৌরাণিক কাহিনীর রূপান্তর

‘আগমনী ও বিজয়া’র কাহিনী পুরাণেরই কাহিনী, চরিত্রগুলিও দেব-চরিত্র। কিন্তু এই কাহিনী ও চরিত্র, দেবভাবে নয়, মানবীয় ভাবে বর্ণিত হইয়া উঠিয়াছে। বস্তুজগতের পারিবারিক ভাবেরই এখানে প্রাধান্য ; এইজন্য পৌরাণিক আখ্যায়িকা

গুলি বথাসম্ভব গাঁহন্য ভাবে ও রসে অভিব্যক্ত হইয়া প্রকাশিত হইয়াছে।) পুরাণের 'চৈতন্তরূপিনী' পরমা প্রকৃতি এখানে গৃহকত্তা, পশুপতি যোগেশ্বর মহাদেব ঘরের জামাতা।

পুরাণে আছে, মহাদেব মহাবোগী—বিভূতি তাঁহার ভূষণ, বসন বাধাঘর; তিনি আশানচরী, সিদ্ধি-রসাসক্ত : সমুদ্রমহানোভূত গরল কণ্ঠে ধারণ করায় তিনি নীলকণ্ঠ। কিন্তু জননী ও পুরবানীর নিকট এগুলি রিক্ত দারিদ্র্যের প্রতীক, তাঁহাদের দৃষ্টিতে তিনি ভিখারী, সর্বরিক্ত। স্নেহের ঢালানী উমাকে এই স্বামীর ঘর করিতে হয় বলিয়া মায়ের বড় হুঃখ। তাঁহার কাছে 'নিগূর্ণ' শিব গুণহীন, সিদ্ধি-প্রাপ্ত বোগী 'ভান্ডড়'। মহাদেব অনাদি, অযোনিসম্ভব; শান্তডীর নিকট তাহা মাতৃ-পিতৃহীনত্বের পরিচায়ক :

শিবের নাইক পিতামাতা, কে বুঝিবে মায়ের ব্যথা।

কারে কবে হুঃখের কথা আমার স্বর্ণলতা বিধুমুখী। (অক্ষতপ্তা)

পুরাণে বর্ণিত হইয়াছে, 'গঙ্গাধর' মহাদেবের শিরোভূষণ গঙ্গা; ভগীরথের স্তবে তুষ্ট হইয়া গঙ্গার মর্ত্যাবতরণকালে শিব গঙ্গাকে জটায় ধারণ করিয়াছিলেন। এই পৌরাণিক অনুরক্তি গৌরীর সপত্নী লইয়া ঘরকত্তা করার সংবাদে পরিণত হইয়াছে। কত্তা উমাকে এই স্বামী লইয়া ঘর করিতে হয়। মা মনে করেন, ইহার জন্তই হুশ্চিন্তায়, হুঃখে, দারিদ্র্যের অন্ধ্রাঘাতে তাঁহার হেমাকী গৌরীর বর্ণ কালি হইয়া গিয়াছে :

শিবের স্বভাব দেখিয়ে ভেবে ভেবে কাশী হয়ে,

উমা আমার রাজার মেয়ে পাগলিনী অভিমানে। (ঈশ্বরগুপ্ত)

অন্নপূর্ণার কালী-প্রতিষ্ঠার পুরাণ-ঘটিত আখ্যায়িকা জননীর নিকট কত্তায় ভাগ্য-পরিবর্তনের আনন্দ-সংবাদে পরিণত হইয়াছে :

রজলার মুখে কি রজলবাণী শুনতে পাই।

উমা অন্নপূর্ণা হয়েছেন কালীতে

রাজরাজেশ্বর হয়েছেন জগদ্বাই : (রাম বসু)

ইন্দের ভয়ে মৈনাকের সাগর-জলে আশ্রয়গ্রহণের কাহিনীটিকে পৌরাণিক রস-সম্পৃক্ত হইয়া উঠিয়াছে। উমা ও মৈনাক, যেনকার ছোট মাত্র ইন্দ্রান, কিন্তু হায়, অন্ন বয়সেই 'সোনার মৈনাক ডুবিল নীরে'—জননীর হৃদয়ে এ শোক মর্দাস্তিক।

পারিবারিক চরিত্র : মহাদেব

গার্হস্থ্য ভাব প্রধান হওয়ায় ‘নীলা’ অংশের চরিত্রগুলিও মানবীয় ভাবে বিমণ্ডিত। মহাদেব ও উমার মধ্যে দেব-ভাবের লেশমাত্র নাই, তাঁহারা যেন বস্তুজগতের মানুষ। মহাদেব অতি সাধারণ গৃহী; তিনি ভিক্ষা করিয়া জীবিকা নির্বাহ করেন, নেশাভাঙ খান : ‘পাগল ভোলা মহেশ্বর,’ কিন্তু তাঁহার উমা-অন্ত প্রাণ। পাগল বা ভাঙড হইলেও তিনি রস-বোধ-হীন নন। উমা যখন পিতৃগৃহে বাইবার জন্ত তাঁহার অন্তমতি প্রার্থনা করেন, তখন পরিহাস-প্রদীপ্ত ভাষাতেই তিনি উত্তর করেন :

জনক-ভবনে যাবে ভাবনা কি তার।

আমি ভব সঙ্গে যাব, কেন ভাব আর ॥ (ঈশ্বর গুপ্ত)

মানবী উমা

সাধারণ গৃহস্থঘরের পত্নী ও কন্যা রূপে মহামায়া উমার চরিত্রটিও অলৌকিক মহিমা-বিবর্জিত হইয়া বস্তুযুখী হইয়া উঠিয়াছে। উমা একদিকে কর্তব্য-পরায়ণা, পতিব্রতা হর-জাগ্রা, অগ্নিদিকে মাতৃ-বৎসল অভিমানিনী কন্যা। সেবাসত্ত্ব দিয়া তিনি পাগল স্বামীকে ভুলাইয়া রাখেন। পতি-সোহাগিনী বলিয়াও তাঁহার কম গর্ব নয়। তিনিও পতি-অন্ত-প্রাণ, স্বামীর আজ্ঞাধীন। পিতৃগৃহে বাইতেও তিনি শিবের অন্তমতি প্রার্থনা করেন :

গঙ্গাধর, হে শিব শঙ্কর, কর অন্তমতি হর

বাইতে জনক-ভবনে। (কমলাকান্ত)

শিবকে ‘গঙ্গাধর’ বলায়, কথাটির মধ্যে একটু প্লেব প্রচ্ছন্ন আছে বলিয়া মনে হয়, কারণ গঙ্গা সপত্নী, শিব তাঁহাকে মস্তকে ধারণ করিয়া আছেন। প্লেব থাকিলেও শিবের যে উমাকে ছাড়িয়া থাকিতে কষ্ট হয়, তাহা তিনি জানেন; উমাকে বিদায় দিতে হইবে শুনিয়া তিনি যে ‘ক্ষিতি নখ-লেখনে’ চিন্তাশ্রিত হন, তাহাও তাঁহার দৃষ্টি এড়ায় না। বেলীদিন পিতৃগৃহে থাকিলে স্বামীর অনুবিধা হইবে, গৃহ-গণেশকে রাখিয়া গেলে তিনি অনুবিধা বোধ করিতে পারেন, তাই উমা বলেন, ‘গিয়ে তিন দিন জন্ত রব পিত্রালয়ে।’ স্বামীর প্রতিটি আচরণ, প্রতিটি মনোভাব তাঁহার নখদর্পণে।

কন্য়ারূপিণী উমার চিত্রটি আরও উজ্জ্বল, আরও বাস্তব। পিতাকে গৃহাগত দেখিয়া তিনি প্রণাম করিতে ভুলেন না। মাতৃস্নেহে তিনি বিগলিত, ভ্রময়। কৈলাসে থাকিয়াও মায়ের স্নেহমাখা সূঁটির কথা তাঁহার স্মরণপথে উদিত হয় : রাগিতোও তিনি মায়ের স্পন্দ দেখেন :

মায়ের ছলছল ছুটি আঁখি, আমারে কোলেতে রাখি

কত না চুষয়ে বদনে ! (কমলাকান্ত)

অভিমানও তাঁহার কম নয়। গভীর স্নেহের প্রধান লক্ষণ অভিমান। অভিমানই স্নেহকে গাঢ়তর করে, মধুর করিয়া তোলে। কৈলাস হইতে মায়ের কাছে আসিয়াই তিনি মায়ের গলা জড়াইয়া ধরেন,

অভিমানে কাঁদি মায়েরে বলে,

‘কই মেয়ে বলে আনতে গিয়েছিলে।’

তোমার পাষণ প্রাণ, আমার পিতাও পাষণ

জেনে, এলাম আপনা হতে। (গদাধর মুখো)

অভিমান থাকিলেও জননীর প্রতি তাঁহার অসীম মমত্ববোধ। তিনি বুদ্ধিমতী। পাছে মায়ের মনে সামান্ততম আঘাত লাগে, সে সম্পর্কে তিনি সজাগ। মা যখন তাঁহাকে জিজ্ঞাসা করেন, ‘কও মা, কেমন ছিলে শিবালয়ে’, তখন বুদ্ধি করিয়াই স্বামি-সোহাগের কথা প্রকাশ করিয়া তিনি জননী-হৃদয়ে আনন্দ সঞ্চার করেন।

চাতুরীতেও উমা কম নন। জামাই শিবকে আনা হয় নাই, সেইজন্ত উমার একটু ক্ষোভ আছে। শিবকে ছাড়িয়া থাকিতে তাঁহার কষ্ট হয়। অথচ মাকে সে কথা মুখে বলেন কি করিয়া? মা যখন প্রশ্ন করেন, ‘আমার শিব তো আছেন ভাল?’

‘উমা বলে, আছেন ভাল, চোখে দেয় অর্ধল

বলে, চোখে কি হলো, আমার চোখে কি হলো?’ (অক্ষয় সরকার)

আর একবারের কথা। উমা পিত্রালয়ে আসিয়াছেন, শিবকে আনা হয় নাই। মনের ক্ষোভ প্রকাশ করিবেন কেমন করিয়া? তিনি কার্তিককে বুকে লইয়া নাচাইতে লাগিলেন। ইতিমধ্যে উমার পিতা গিরিরাজ গৃহে আসিলেন। তাঁহাকে দেখিয়াই কার্তিক বলিয়া উঠিল, ‘মা, ওমা, ও কে দাঁড়াবে?’ উমা বলিলেন, ‘তোমার দাদা, বাবা, আমার বাবা ওই।’ শুনিয়া বাপ-সোহাগে বাপের ছেলে কার্তিক বলিয়া উঠিল, ‘মা, আমার বাবা কই? বাবা কেন এল না, ওমা বল না?’ উমা তখন মায়ের দিকে চাহিয়া উত্তর করিলেন, ‘কেন এলেন না, তোমার দিদি জানে।’

গিরিরাজ হিমালয়

পরিবারের কর্তা পুরুষরূপে গিরিরাজ হিমালয়ের চরিত্রটিও অতি সুন্দর। বাঙালী পরিবারে নারী আবেগোচ্ছল, পুরুষ সংযত; নারী যুক্তিহীন, পুরুষ যুক্তিসম্পন্ন; নারী

ধৈর্য্যহারা, পুরুষ ধৈর্য্যশীল। গিরিরাজ এমনই একজন সংযত, যুক্তিবাদী, ধৈর্য্যশীল পুরুষ। কত্ভার প্রতি অসীর মমত্ববোধ তাঁহারও আছে, কিন্তু পরের কথায় তিনি বিচলিত হন না। প্রতিবাসীর সমালোচনায় মেনকা যখন চঞ্চল হইয়া উঠেন, তখন গিরিরাজ অচলের মতই প্রশান্ত। মেনকার অভিযোগ, অহুযোগ ও গল্পনা তিনি ধৈর্য্যসহকারে সহ করেন : কখনও বা ধীর গম্ভীরভাবে অশান্ত পত্নীকে যুক্তি দিয়া বুঝাইতে চেষ্টা করেন,—

বারে বারে কহ রাণী গৌরী আনিবারে
জান তো জামাতার রীত অশেষ প্রকারে ।
বরঞ্চ ত্যজিয়ে মণি ক্ষণেক বাঁচয়ে ফণী
ততোধিক শূলপাণি ভাবে উমা মারে ॥
তিলে না দেখিলে মরে, সদা রাখে হৃদিপারে
সে কেন পাঠাবে তারে সরল অন্তরে ॥ (কমলকান্ত)

অবশ্য পত্নীর সনির্বন্ধ অহুরোধে তাঁহাকেও শেষ পর্যন্ত কৈলাসে যাইতে হয়, কিন্তু হৃদয়ে সংশয়—‘গেলে যদি কুস্তিভাস না পাঠান।’ উমার প্রতি তাঁহার স্নেহও তো কম নয়। স্নেহবিগলিত অথচ সংশয়ে দোলাচল-চিত্ত কৈলাস-পথযাত্রী গিরিরাজের চিত্রটি বড সুন্দর :

গিরিরাজ গমন করিল হরপুরে ।
হরিষে বিষাদে প্রমোদে প্রমোদে
ক্ষণে দ্রুত ক্ষণে চলে ধীরে ॥ (কমলকান্ত)

গিরিরাজ বুদ্ধিমান, বিচারশীল, মনস্তত্ত্বজ্ঞ। তিনি বিচার করিয়া দেখিলেন, উমাকে আনিতে হইলে শিবকে অহুরোধ করিয়া ফল হইবে না ; উমার মন ভিজাইতে হইবে। মায়ের দৃংখের কথা স্মরণ করাইয়া কত্ভার হৃদয়কে উতলা করিয়া তুলিতে হইবে। তাই,

‘প্রবেশি কৈলাসপুরী না ভেটিয়ে ত্রিপুরারি
গমন করিল গিরি শয়ন মন্দিরে । (কমলকান্ত)

তথায় উপস্থিত হইয়া, তিনি মহামায়াকে মায়ার কথা বলিয়াই ভুলাইতে লাগিলেন,

চল মা, চল মা গৌরী, গিরিপূবী শৃঙ্গারার ।
মা হ’লে জানিতে উমা, মমতা পিতামাতার ॥
তব মুখামৃত বিনে, আছে রাণী ধরাসনে ।
অবিলম্বে চল অশ্ব, বিলম্ব সহে না আর ॥ (কালীনাথ রায়)

শুধু তাই নয়, উমার বিরহ-হুঃখ সহ্য করিতে না পারিয়া ভাই মৈনাক জলে ডুবিয়া প্রাণত্যাগ করিয়াছে, এ হুঃসংবাদটিও উমাকে শুনাইয়া দিলেন।

গিরিরাজের এই স্মৃতিস্তম্ভ বাকা মস্তৌষধির মত ফলপ্রসূ হইয়াছিল। কৌশলে কত্তাকে দিয়াই হরের অনুমতি লইয়া, তিনি উমাকে গৃহে লইয়া আসিয়াছিলেন।

‘বিজয়া’ অংশে হিমরাজের ভূমিকা গোপন; তাঁহার উপস্থিতি আছে, কিন্তু কথা নাই। সম্ভবতঃ কত্তার বিরহ-বেদনায় স্বল্পভাষী, স্বভাব-সংযত পুরুষ স্তব্ধ হইয়া গিয়াছেন।

বাৎসল্যময়ী মেনকা

পারিবারিক চরিত্রগুলির মধ্যে মা মেনকার চরিত্রটিই ‘আগমনী ও বিজয়া’ গীতি-নাট্যের প্রধান চরিত্র। জননী মেনকার অপার বাৎসল্যে মৃত্যুঞ্জয় প্রেমের অমর মহিমা বিধোষিত হইয়াছে। কত্তাসন্তানের জন্ম জননীর হৃদয়োগ্রস্ত অশ্রাস্ত অশ্রুর ধারায় আগমনী ও বিজয়ার পদাবলী অভিরঞ্জিত; গানগুলি অতলাস্ত মাতৃস্নেহের পরিপূর্ণ আলোকে। বালিকা কত্তাকে পতিগৃহে পাঠাইয়া জননীর যে দৃষ্টিস্তা, তাকে কাছে পাইবার জন্ম যে হৃদ্বার আগ্রহ, কাছে পাইয়া মিলনের যে আনন্দ-তরঙ্গতা, আবার বিদায় দিতে গিয়া যে মর্শ্মস্পর্শী অশ্রু-কাতরতা, তাহার পুঙ্খানুপুঙ্খ বিশ্লেষণে ও সূক্ষ্মাতি-সূক্ষ্ম বর্ণনায় শাক্ত পদাবলীর লীলা-অংশ করুণ-মধুর।

অনন্ত স্নেহপূর্ণ মাতৃ-হৃদয়ের স্ববিকা উন্মোচিত হইয়াছে কত্তা উমার বাল্যলীলাকে কেন্দ্র করিয়া। চপল অবোধ বালিকা রজনীশেষে আকাশের চাঁদ দেখিয়া চাঁদ ধরিয়া দিবার বায়না ধরিয়াছে, কিছুতেই শাস্ত হইতেছে না। অভিমানে সে স্তম্ভ পান ত্যাগ করিয়াছে, ইহা কি মায়ের প্রাণে নয়?

কাঁদিয়ে ফুলালে আঁখি, মলিন ও মুখ দেখি,

মায়ে ইহা সহিতে কি পারে? (রামপ্রসাদ)

যে-ময়ের সামান্য একটু মলিন মুখ দেখিলে, মায়ের হৃদয় অস্থির হইয়া উঠে, সেই মেরেকেই বিবাহ দিতে হইয়াছে মাত্র আট বৎসর বয়সে। পতিগৃহ-গতা কত্তার জন্ম মায়ের চিন্তার শেষ নাই। দিবসের চিন্তা রাত্রিতে স্বপ্ন হইয়া দেখা দেয়, উমা যেন মায়ের শিরে বসিয়া ‘আধ আধ মা বলে বচনে স্তম্ভাধার’। মেনকা ব্যাকুল হইয়া উঠেন। উমাকে কাছে আনিবার জন্ম স্বামীকে মিনতি করিতে থাকেন। কোন কোন দিন হুঃস্বপ্ন দেখেন, হেমাজী উমা যেন কালীর বরণ হইয়া গিয়াছে।

বাছার নাই সে বরণ, নাই আভরণ
হেমাকী হইয়াছে কালীর বরণ ;
হেরে তার আকার চিনে উঠা ভার
সে উমা আমার উমা নাই হে আর । (হরিশচন্দ্র মিত্র)

মায়ের এই স্বপ্ন, উত্তেজিত মস্তিষ্কের বিকারমাত্র নয়, এ যেন কবি Byron-এর 'I had a dream, which was not all a dream'-এর মত । এ স্বপ্ন পূর্বনিমিত্ত-স্বচক । স্বামি-গৃহে কস্তার বিডম্বিত জীবনের দুঃখ, অতীন্দ্রিয় আত্মিক সম্পর্কের হ্রস্ব ধরিয়া যেন মায়ের স্বপ্নে অনাগত সত্যের ছায়াপাত করিয়াছে । এ স্বপ্ন যে অমূলক চিন্তা নয়, তাহা স্পষ্ট হইয়া উঠিয়াছে নারদের কৈলাস-সংবাদে । নারদ আসিয়া জানাইয়াছেন, কৈলাসে উমার বড কষ্ট । উমাকে সতীন লইয়া ঘর করিতে হয়, সে সতীন আবার স্বামি-সোহাগিনী । জামাতা শিব দরিদ্র, তাঁহাকে ভিক্ষা-রত্তি অবলম্বন করিতে হইয়াছে । শুধু তাই নয়, শিবের ব্যংহার পাগলের মত ; বাঘাঘর পরিধান করিয়া, মাধায় গুটাতার লইয়া তিনি আশানে গুরিয়া বেড়ান :

শুনছি নারদের ঠাই গায়ে মাখে চিতা ছাই
ভষণ ভীষণ তার গলে ফণিহার ।

এ কথা কহিব কায় স্নধা ত্যজি বিষ খায়
কহ দেখি এ কোন্ বিচার ॥ (কমলাকান্ত)

তাই জননীর অন্তর মথিত কবিবা অকস্মৎ বেদনার বাণী বাহির হইয়া আসে :
ওহে গিরি, কেমন কেমন করে প্রাণ ।
এমন মেয়ে কারে দিয়ে হয়েছ পাষণ ॥ (জৈম্বর গুপ্ত)

মেনকার যত অভিযোগ, অহুযোগ, অভিমান তাঁহার স্বামী গিরিরাজের কাছেই । তিনি বলেন, স্বামীর দয়ামায়া নাই ; ভিত্তারীর হাতে রাজ-নন্দিনীকে সম্প্রদান করিয়া তিনি নিশ্চিন্ত আছেন, ভুলিয়াও মেয়ের তত্ত্ব করেন না । হুশিচিন্তা বাহা কিছু মায়েরই- 'নারীর জনম কেবল বঙ্গনা সহিতে' । তিনি অহুযোগ করিয়া বলেন, 'কত দয়া আর থাকিবে পাথরে ?'

স্বামীর প্রতি মেনকার এই স্তম্ভীত অহুযোগ বাঙালী নারীর মতই । নারী স্বভাব-হর্ষল, উপায়হীন বলিয়াই এই অহুযোগ । স্বামী ছাড়া মদেগ্ন কথা কহিবার লোক আর কোথায় ? অহুযোগ করিয়াও আবার স্বামীর উপরেই নারীকে নির্ভর করিতে হয় । বাঙালী নারী স্বতন্ত্র হইলেও স্বামীর মুখাপেক্ষী । 'স্বাধীনে অধীন ভূমি, অধীনে স্বাধীন'—

মেনকার পক্ষে এই কবি-বাণী আংশিক সত্যমাত্র। কঠিন কথা প্রয়োগ করিয়াও তিনি স্বামীর কাছে মিনতিতে ভাঙ্গিয়া পড়েন।

প্রভীক্ষা-ব্যাকুল জননীর হৃদয়ে অশ্রুযুখী কন্ঠার বেদনা গভীর হইয়া বাজে, তিনি অল্পক্ষণ উমার কথাই ভাবেন। জননী-সুশ্রুত মমত্ববোধে তিনি অস্থির হইয়া উঠেন : কখনও ভাবেন, 'গুনেছি তারাকে নাকি পাঠাবে না তারা,' কখনও মনে করেন, 'শিবের নাহিক পিতা-মাতা, কে জানিবে মায়ের ব্যথা'। প্রাণ আনচান করে, মন অস্থির হয়, মায়ের হৃদয়ে অহরহ দাবাঘ্নি জলিতে থাকে। এই হৃদয়াঘ্নি বিগুণ বাক্তিত হয় পাড়া-পড়শীর অহুযোগে। প্রতিবেশী তো জনককে দোষ দেয় না, দোষ দেয় জননীকে :

কি করে প্রাণ ধরে ঘরে আছে গো রাণী।....

ভূপতি পাষণ-কায়া, দেহেতে নাই দয়া-মায়া

তুমি তাঁর বলে কি জায়া, হলে পাষাণী ?

নারদের বাক্য-কৌশলে, না জেনে-গুনে কি বলে

মেয়েকে ফেলিলে জলে ভূধর-রমণি ! (প্যারীমোহন কবিরত্ন)

কন্ঠার জন্ত যত দায়, তাহা তো মায়েরই। স্বামীকে অহুযোগ দিতে গিয়াও মেনকা সে কথা স্মরণ করাইয়া দেন, 'মা হ'তে বুঝিতে চিতে।'

জননী-সুশ্রুত ব্যাকুলতা, স্নেহ ও অভিমানের মূর্তিমতী প্রতিমা মেনকা। জননী বলিয়াই গৃহিণীর মত লোক-লৌকিকতার জ্ঞানও তাঁহার অসাধারণ। কন্ঠাকে কাছে আনিয়া দিবার জন্ত যেমন তিনি স্বামীকে মিনতি করেন, 'স্বরাশ্রিত হও গিরি, তোমার কয়েতে ধরি', তেমনই আবার তাঁহাকে উপদেশ দেন,

আছে কন্ঠা সন্তান বার, দেখতে হয় আনতে হয়

সদাই দয়া-মায়া ভাবতে হয় হে অন্তরে ! (রাম বহু)

কন্ঠা-হৃদয়ের প্রতিবিম্ব মায়ের অন্তরেই বিশেষ করিয়া পড়ে। জামাইকে ছাড়িয়া থাকিতে যে মেয়ের কষ্ট হয়, তাহাও তিনি বুঝেন। তাই বলেন,

গিরিরাজ হে, জামায়ে এনো মেয়ের সঙ্গে।

মেয়ের যেরূপ মন, মায়ে বোঝে যেমন,

পুরুষ পাষণ তুমি বোঝ না তেমন। (অক্ষয়চন্দ্র সরকার)

মা ও মেয়ের মিলন-দৃশ্য

(পারিবারিক নানা দৃশ্যাবলীর মধ্যে মা মেনকা ও মেয়ে উমার মিলন-দৃশ্যটি সাহিত্যে অল্পম। বিরহ-কাতরা জননীর সহিত স্নেহের হ্রাসী কন্ঠার মিলন-দৃশ্যে মাতৃ-হৃদয়ের

আনন্দ-বেদনা ও অতি সুন্দর মনোভাব অতি নিপুণতার সহিত চিত্রিত হইয়াছে। শাক্তপদাবলীর কবিগণ)হৃদয় ঢালিয়া এই দৃশ্য বর্ণনা করিয়াছেন। এই মিলন-চিত্র নিরর্থক, শুভ্র, পবিত্র ; ইহা অশ্রু-পরিপ্লব, অনন্ত মাধুর্য্যে মণ্ডিত : ইহা আবেগে উজ্জ্বল, বাৎসল্যে গদগদ ; একদিকে কত্যা মিলন-প্রয়াসী জননীর ব্যাকুলতা, অত্মদিকে মাতৃ-স্নেহ-পিয়াসী কন্তার স্তম্ভীর আগ্রহ ; উভয়ে মিলিয়া যেন এই ধরণীর ধূলিতে এক স্বর্গীয় দৃশ্যের অবতারণা করিয়াছে।) বাঙালীর ঘরোয়া চিত্রের অমুকরণে এই দৃশ্য পরিকল্পিত হইলেও এই মিলন-চিত্রের আবেদন দার্কজনীন।

(দীর্ঘ এক বৎসর অন্তে বহু প্রতীক্ষার পরে বিবাহিতা বালিকা কত্যা মায়ের কাছে আসিয়াছে। এই মেয়ের 'আসার আশায়' মা কত বিনিদ্র রজনী যাপন করিয়াছেন ; উষ্মে, কাতরতায় প্রতি পল অতিবাহিত করিয়াছেন। স্বামীর আশ্বাসে কন্তার প্রতীক্ষায় থাকিয়া কতবার তিনি প্রবঞ্চিত হইয়াছেন। সেই মেয়ে—মায়ের নবনানন্দ কাছে আসিয়াছে।) (পুরবাসী) আসিয়া সংবাদ জানাইতেছে,

গা তোলা, গা তোলা, বাঁধ মা কুন্তল

ঐ এলো পাখাণী, তোর ঈশানী।

ল'য়ে যুগল শিশু কোলে, 'মা কৈ, মা কৈ' ব'লে,

ডাকছে মা তোর শশধর-বদনী। (দাশরথি রায়)

(সংবাদ পাইয়া মেনকা উম্মাদিনীর মত পথে ছুটিয়া বাহির হইলেন, প্রেমাত্মক প্রাবিত অঙ্গ, ক্রম চরণ-বিক্ষেপ, শ্রম কুন্তলভার, মুখে 'মা কৈ, মা কৈ' রব ; রথে উমাকে দেখিয়াই তিনি বলিয়া উঠিলেন, 'মা এলে, মা এলে, মা কি মা জুলে ছিলে।' তখন তিনি একরূপ সম্বোধন, কি করিতেছেন, কি বলিতেছেন, নিজেই জানেন না। উমাও মায়ের ভাব দেখিয়া অবাক। রথ হইতে নামিয়া প্রণাম করিতেই মা মেয়েকে বুকে জড়াইয়া ধরিলেন। মুখে কথা নাই, আবেগ যেন কণ্ঠ রোধ করিয়াছে।) কেবল,

গদগদ ভাব ভরে, স্বরধর আঁখি ঝরে

পাছে করি গিরিবরে, অমনি কাঁদে গলা ধরে।

পুনঃ কোলে বসাইয়া, চারু মুখ নিরখিয়া

চুষে অরুণ অধরে ॥ (রামপ্রসাদ)

(পুলক-বেদনার একমাত্র প্রকাশ অশ্রুধারা। মেনকা চেষ্টা করিয়াও এ ধারা রোধ করিতে পারেন না। চেতন-অচেতনের বোধ হারাইয়া তিনি অশ্রুর উদ্দেশ্যেই বলেন,

থাক, থাক, থাক—নয়নধারা,

নয়ন ভরিবে একবার নিরখি নয়ন তারা।

না হেরে যে উমা, তারা বহিতে আবণের ধারা

এল সেই নয়ন-ভারা, এখন ধারা এ কি ধারা ? (হরিশ্চন্দ্র মিত্র)

প্রথম মিলনের আবেগ কাটিয়া গেলে জিজ্ঞাসা-বাদের পালা। বে প্রশ্নটি মনে মনে চুপ্চিস্তার সঞ্চার করিয়াছিল, নারদের মুখে কৈলাস-সংবাদ শুনিয়া বাহা ঘনীভূত হইয়াছিল, প্রতিবাসীর অম্লবোগে বাহা আক্ষেপে পরিণত হইয়াছিল, সেই প্রশ্নটিই তিনি উমাকে করিয়া বসিলেন, ‘কও দেখি উমা, কেমন ছিলে মা, ভিখারী হরের ঘরে?’ কহা স্বামীর রূপ কামনা করে, পিতা বিচার করেন বরের বিজ্ঞা, কিন্তু মায়ের কামনা জামাইয়ের বিত্ত, ঐশ্বর্য, (‘কহা বরয়তে রূপং মাতা বিত্তং পিতা শ্রুতম’)—প্রত্যেক মা কামনা করেন, কহা ভাগ্যবতী হউক, স্বামিসোহাগিনী হউক, ‘ধনা-মনা’ তো তাহারই প্রতীক, ঘবে ঘরে ‘সোহাগের জল’ মাগিয়া আনাও সেই কামনারই রূপায়ণ। শকুন্তলাকে আশীর্ব্বাদ করিতে গিয়া গৌতমী কহিয়াছিলেন, ‘ভর্তৃবৃহমতা ভব’—স্বামীর আদরিণী হও। ব্রহ্মবাদিনীর এই কামনা প্রত্যেক জননীর প্রিয় কামনা।

মেনকা শুনিয়াছেন, শিব ভিখারী, উমার অভাবের সংসার; তিনি শুনিয়াছেন, সতীন লইয়া উমাকে ঘর করিতে হয়, সেই সতীনকেই মহাদেব মাধায় করিয়া রাখেন, তাই মা মেয়েকে প্রশ্ন করেন,

শুনি লোকমুখে, শিব বিহীন-বৈভব

ফণী সব নাকি ভূষণ তার।

বুদ্ধিমতী কহা উমা। তিনি মায়ের ভ্রান্তি ভাগিয়া দেন, মুখে বলেন,

কে বলে দরিদ্র হর, রতনে রচিত ঘর মা,

জিনি কত সুধাকর শত দিনমণি।

শুনেছ সতীনের ভয় সে সকল কিছু নয় মা

তোমার অধিক ভালবাসে সুরধুনী।

উমার কথায় মেনকা আশ্বস্ত হন। অনেক দিনের অনেক চুপ্চিস্তার মেঘ কাটিয়া যায়, ছুহিতার সুখের কথা শুনিয়া তিনি স্বস্তি লাভ করেন, যেন স্বর্গ পান। সন্তানের হুঃখে মায়ের হুঃখ, সন্তানের সুখেই মায়ের সুখ।

বিজয়ার বিদায়-দৃশ্য

‘আগমনী’র এই মিলন-দৃশ্যটি যেমন সুন্দর, তেমনই মর্ম্মস্পর্শী ‘বিজয়ার’ উমার বিদায়-দৃশ্য। মিলনে আছে বেদনার মধ্যে আনন্দ, কিন্তু বিরহ ও বিরহ-সম্ভাবনার

মধ্যে কেবলই বেদনা। ইহা অনন্ত কাকণ্যের নিব্বার। মাতৃ-হৃদয়ের দুঃখ ও বিষন্নতা মিশাইয়া শাক্ত পদকর্তাগণ ‘বিজয়া’র অংশ-মুক্তাবলী সৃষ্টি করিয়াছেন।

শকুন্তলা নাটকে মহাকবি কালিদাস কত্তার পতিগৃহে যাত্রার একটি সঙ্করণ দৃষ্ট চিত্রিত করিয়াছেন। কাব্যজগতে সেই দৃষ্টটি ‘যত্র যাতি শকুন্তলা’, অমর হইয়া রহিয়াছে। সেখানে শকুন্তলার বিরহে সমগ্র তপোবনভূমি বেদনায় মুহমান; মৃগ, মধুর, লতিকা সব কিছু বেদনায় কাতর। দুঃখ আরও গভীর হইয়া বাজিতেছে শকুন্তলার পালক পিতা ঋষিবৃদ্ধ কণ্ঠের হৃদয়ে। তিনি বলিতেছেন, আমার হৃদয় উৎকণ্ঠিত, বাষ্প-বারিতে কণ্ঠ স্তম্ভিত, দেহে অদ্ভুত এক বৈকল্য। আমি বনবাসী, আমার হৃদয় যদি পালিত কত্তার বিরহে এইরূপ দুঃখক্লিষ্ট হয়, তাহা হইলে ‘পীড়ান্তে কথং নু গৃহিণঃ তনয়া-বিলেষ-দুর্নৈবৈঃ’।

কত্থা যখন বিবাহের পর প্রথম পতিগৃহে যাত্রা করে, সত্যই গৃহিণীর মনের অবস্থা তখন অতি ভীষণ আকার ধারণ করে। আসন্ন বিচ্ছেদ-বেদনায় তাঁহারা শোকাকুল হইয়া পড়েন। সর্বাপেক্ষা শোকাচ্ছন্ন হন জননী। এই অবস্থায় জননার মন্যবেদনা অত্যন্ত মর্শ্বস্পর্শী। শাক্তপদাবলীর ‘বিজয়া’ অংশে মাতৃহৃদয়ের সেই মর্শ্বাস্তিক বেদনার চিত্র অঙ্কিত হইয়াছে।

আগমনীর মিলন-মুহূর্ত্ত হইতেই কোথা হইতে যেন ভাবী বিরহের স্মর বাজিয়া উঠিতেছিল,

গিরি, আমার গৌরী এসেছে,

রূপে ছুবন আলো হয়েছে।....

ভোলানাথ আসবে নিতে দশমীতে

এখনি ভাবিতেছি তাই মনে।

(আমার) আঁধার ঘরের উজল মানিক

ছেড়ে দিব কোন্ পরাণে। (রামচন্দ্র মালী)

মিলনের মধ্যেও কখনও বা মেয়েকে সন্ধান করিয়া বলিতেছিলেন, ‘এসেছিঁ মা—থাক্ না উমা কতদিন।’

নবমীর দিন হইতে এই বেদনার রঙ আরও গাঢ় হইয়া উঠিতে লাগিল। কাল আসিয়াই আজ উমা যাইতে চাহিতেছে, মা হইয়া তিনি কোন্ প্রাণে তাঁহাকে বিদায় দিবেন? কাল সকালে মহাদেব আসিয়া উমাকে লইয়া যাইবেন; “স্বরণ করিতেই মায়ের মন ব্রন্ত হইয়া উঠিতেছে, কখনও অব্যর্থ বালিকার মত বলিতেছেন, ‘কালকে ভোলা এলে বলবো—উমা আমার নাইকো ঘরে।’

নবমী রজনী

দেখিতে দেখিতে নবমী-নিশীথ আসিয়া পড়িল, এই রজনী-প্রভাতেই বিদায়-লগ্ন, হিমালয় অন্ধকার করিয়া উমা অন্তর্ধান করিবে। তাই এই রজনীকে বিলম্বিত করিবার চক্রে মায়ের সে কি আকুল মিনতি, স্কন্ধ প্রার্থনা। এখনও গৃহে স্বর্ণদীপের আলো, কিন্তু রাত্রি-প্রভাতেই সে সব অন্ধকার হইয়া যাইবে। তাই রাত্রির উপরে 'প্রাণসত্তা' আরোপ করিয়া মায়ের কাকুতি। এই সমাসোক্তির মধ্যে জননী-হৃদয়ের বেদনা রণিয়া রণিয়া উঠিয়াছে।

নবমী রজনীকে লইয়া প্রায় সকল পদকর্তাই একাধিক পদ রচনা করিয়াছেন। কমলাকান্ত, রূপচাঁদ পক্ষী, গিরিশচন্দ্র ঘোষ, এমন কি মাইকেল, নবীনচন্দ্র পর্যন্ত বিজয়ার পূর্ব-রজনী নবমী নিশীথকে লইয়া অপূর্ব কবিত্ব করিয়াছেন। অপ্রাকৃত বস্তুতে প্রাণ আরোপ করিয়া তাঁহারা কখনও নবমী রজনীকে মিনতি কবিয়াছেন, কখন সচন্দন পুষ্পে পূজা করিয়াছেন, কখনও বা একান্ত কষ্ট হইয়া তাহাকে খল, ক্রুর বলিয়া ভিন্নস্বার করিয়াছেন। শাক্তপদাবলীতে নবমী রজনী যেন বৈষ্ণব পদাবলীর অক্রুরের ভূমিকা গ্রহণ করিয়াছে। এই রজনীকে উপলক্ষ্য করিয়া মাতৃহৃদয়ের 'অন্তর্গুঢ় বাম্পাকুল বিচ্ছেদ ক্রন্দন' অনর্গলিত হইয়া জন মনকে নিবিড়ভাবে স্পর্শ করিয়াছে। ভাবী বিরহের স্কন্ধ আর্তনাদে নবমী রজনীর স্বর্ণদীপাবলী ম্লান হইয়া গিয়াছে, ইহার বাতাস মম্বর হইয়া উঠিয়াছে। মায়ের সকল আকাজক্ষা একস্থানে কেন্দ্রীভূত হইয়া কেবল প্রার্থনা করিয়াছে,

যেয়ো না রজনি আজি লয়ে তারাদলে

গেলে তুমি দয়াময়ি, এ পরাণ যাবে।

উদিলে নির্দয় রবি উদয় অচলে

নয়নের মণি মোর নয়ন হারাবে। (মধুহৃদন দত্ত)

দশমীর প্রভাত

নবমীরজনী হইতেও মায়ের কাছে দশমীর প্রভাত অধিক মর্মদাহী। রাগিতে যে বিরহ-কল্পনা ছিল 'ভাবী', রজনীপ্রভাতে তাহাই 'ভবন' বিরহের স্কন্ধ আর্তনাদে রূপান্তরিত হইয়াছে। দশমীরপ্রভাত যেন কালাস্তক যম; সে জননীর স্নেহাঞ্চল হইতে হৃদয়-নিধিকে ছিনাইয়া লইতে আসিয়াছে:

বিছায়ে বাঘের ছাল দ্বারে বসে মহাকাল,

বেরোও গণেশমাতা ডাকে বারে বারে।

লীলাপর্ক

শুনিয়া মায়ের অন্তর কাঁপিয়া উঠিল, ঐ বে ঘারে যাত্রার ডঙ্কর বাজিয়া উঠিয়াছে। মা কাঁদিয়া বলিয়া উঠিলেন, ‘আমি পাঠাব না উমায়,’ ‘জয়া বল্ গো, পাঠানো হবে না,’ কখনও বলিলেন, ‘কি কর হে গিরিবর, রঙ্গ দেখ বসিয়ে,’ ‘যায় যে লয়ে হর প্রাণকত্তা গিরিজায়, ধর গঙ্গাধর পায়,’ আবার মেয়েকে উদ্দেশ্য করিয়া বলিলেন,

ফিরে চাও গো উমা, তোমার বিধুখুঁ হেরি
অভাগিনী মায়েরে বসিয়ে কোথায় যাও গো ! (রামপ্রসাদ)

বিদায়-দৃশ্যে মৃত্যুর ছায়া

জননীর এ অবস্থা অবর্ণনীয়। ‘বিজয়া’ যেন মৃত্যুরই এক প্রতিরূপ। প্রত্যেক বিদায়-দৃশ্যের মধ্যেই মৃত্যুর ছায়াপাত দেখা যায়। মানুষের চিরকালের কামনা “I will not let thee go”—‘যেতে আমি দিব না তোমায়।’

ধরণীর

প্রাস্ত হতে নীলাভের সর্ব প্রান্ত তীর
ধ্বনিভেছে চিরকাল অনাশ্রুত রবে
‘যেতে নাহি দিব। যেতে নাহি দিব।’ সবে
কহে, যেতে নাহি দিব।’^১

ইহাই মানুষের পুরাতন ক্রন্দন। অক্ষুণ্ণ প্রেমের গর্বে ভীমকান্ত মৃত্যুর সম্মুখে দাঁড়াইয়াও মানুষ আপনার প্রিয়জনকে বুকে আঁকড়াইয়া ধরিয়া বলে, ‘যেতে নাহি দিব’। ইহাই অপরাজ্য প্রেমের বাণী। কিন্তু হায় ! ‘তবু যেতে দিতে হয়।’

উমার পতিগৃহে যাত্রা বা ‘বিজয়া’র মধ্যেও মেনকার মুখে প্রেমের এই চিরন্তন বাণী ফুটিয়া উঠিয়াছে। স্বয়ং মহাকালের ডঙ্করধ্বনিতে তাঁহার আহ্বান শুনিয়া উমাকে অবশ্য সাড়া দিতে হইয়াছে, মাকেও অশ্রুসিক্ত নয়নে হাহাকার-আর্তনাদের মধ্যে স্নেহের ছললীকে মহাকালের করে অর্পণ করিতে হইয়াছে, কিন্তু তাহাতে মায়ের প্রেম পরাজিত হয় নাই। ‘আমি ভালবাসি বারে, সে কি কভু আমা হতে দূরে যেতে পারে’—পারে না। ‘বো বস্ত হুত্ত নহি তস্ত দূরম্।’ তাই মেনকা শেষ পর্যন্ত বলিয়াছেন, ‘তুমি নাই বধায়, এমন স্থান আর কৈ।’ ‘নয়ন মুদে দেখ হৃদে, কোথা তোমার উমা নাই !”

এইখানেই মরণ-পীড়িত প্রেমের জয়। প্রেম মৃত্যুঞ্জয়। আগমুনী ও বিজয়ার পদে পদে মেনকার বাৎসল্যে যুগ-যুগান্তের অপরাজ্য প্রেমের জয় উদঘোষিত হইয়াছে।

প্রকৃতির পটভূমিকায় মাতৃস্নেহের চিত্র

কয়েকটি পদে প্রকৃতির পটভূমিকায় মাতৃস্নেহের অপূর্ণ উৎসারপ্রদর্শন করা হইয়াছে । ডঃ সুধীরকুমার দাশগুপ্ত বলিয়াছেন, বাঙলার শরৎ-প্রকৃতি আগমনী ও বিজয়া গানের প্রাকৃতিক উপাদান, “আশ্চর্যের বিষয় ইহার প্রত্যক্ষ বর্ণনা প্রাসঙ্গিক গানগুলিতে প্রায় নাই বলিলেই চলে” ।^১ এই উক্তি সর্বোংশে সত্য নয় । কতকগুলি পদে অল্প কথায় শরৎ-প্রকৃতির বর্ণনা এবং তাহার প্রেক্ষাপটে মাতৃহৃদয়ের ব্যাকুলতা, সংশয়, বিরহ-বেদনা প্রমূর্ত্ত হইয়াছে । শারদ-প্রকৃতির অপূর্ণ সৌন্দর্য্য দেখিয়াই মায়ের মনে উমার কথা জাগিয়া উঠিয়াছে । শরৎকালেই উমা মায়ের কাছে আসে । ঋতুরাগী শরৎ তো আসিয়াছে : বর্ষান্তে সুনীল আকাশে চাঁদ উঠিয়াছে, হলুদরক্তে শরৎ-শেফালিকা প্রক্ষুটিত হইয়াছে : ‘নিখ’রিলীর জল হ’ল নিরমল । ঐ এল হেসে শান্ত শতদল ।’ সকলেই তো আসিয়াছে, কিন্তু মেনকার প্রতীকিত ধন স্তথামুখী গোরী কৈ ?

গিরি, গোরী আমার এল কৈ ?

ঐ যে সবাই এসে দাঁড়ায়েছে হেসে

(শুধু) স্তথামুখী আমার প্রাণের উমা নেই ।

সুনীল আকাশে ঐ শশী দেখি,

কৈ গিরি, আমার কৈ শশিমুখী ?

শেফালিকা এল উমার বর্ণ মাখি

বল বল আমার কোথা বর্ণময়ী ? (গোবিন্দ চৌধুরী)

আর একটি চিত্র । প্রতীকা-ব্যাকুল জননী উমার কথা ভাবিতে ভাবিতে তন্ময় হইয়া গিয়াছেন, মনে করিতেছেন, হিমাচলের প্রাকৃতিক দৃশ্যের মধ্যে উমার আবির্ভাব ঘটিয়াছে । দিক্-চক্রবালে অদ্ভুত এক আলোর আভা ফুটিয়া উঠিয়াছে । মায়ের মনে সংশয়, এ কি কেবল অরণ-আভা ? পর-মুহূর্ত্তেই ‘সন্দেশ’ ‘নিশ্চয়’ প্রতীতিতে পরিণত হয় :

১। কাব্যলোক—দ্বিতীয় অধ্যায় । ২। বর্ণময়ী—নানরূপে মহাশক্তি প্রকাশ হয় । এই নামের প্রতীক বর্ণ, অ হইতে ক্ষ পর্য্যন্ত বর্ণগুলি মাতৃকার্ণব, তাই তিনি বর্ণময়ী । ইহার আর এক অর্থ আছে । দেবী যন্ত্রণতঃ বর্ণহীনা ; কিন্তু সত্ত্ব শক্তি বর্ণময়ী । ঠাকুর রামকৃষ্ণ দেব বলিডেন ‘কালীত্রয়’, তিনি সত্ত্বা ও নিগুণা । কালী কি কালো ? দূরে তাই কালো, জানতে পারলে কালো থাকে না । আকাশ দূরে থেকে নীলবর্ণ, কাছে ভাঙে কোন রং নাই । সমুদ্রের রং দূর থেকে নীল, কাছে গিয়ে হাতে তুলে জাখো—রং নাই ।’ (শ্রীশ্রীরামকৃষ্ণকথামৃত)

এ নহে অরুণ আভা নহে শশধর বিভা,

হিম-রাখে বুঝি গৌরীর, গৌর আভা হাসেরে !

শারদ-শশী বন্ধি, করি ঐ আভাহীন

পশ্চিম গগনে ওঠে উষা-মুখ ভাসেরে ! (নবীনচন্দ্র সেন)

‘নবমী রজনী’ ও ‘দশমী প্রভাত’-এর পটচিত্রে বাংসল্যের ব্যাকুল বর্ণনা আরও স্বর্ণস্পর্শী। নক্ষত্র-কুন্তলা নবমী নিশীথের আবির্ভাব, ভাবী বিরহাতুরা জননীর পক্ষে অতীব মর্শাস্তিক সমাসোক্তি দ্বারা নবমী রজনী প্রাণবান হইয়া উঠিয়াছে : সে দারুণ, সে খেলের প্রধান। তাই ‘সচন্দন প্রফুল্ল কুমুদবরে’ অঞ্জলি দিয়া জননী তাহাকে বিলম্বিত করিতে চান। তাহার প্রতি কত কাতর মিনতি, কত প্রণতি :

রজনী জননী, তুমি পোহায়ে না ধরি পায়,

তুমি না সদয় হ’লে উষা মোরে ছেড়ে যায়। (অজ্ঞাত)

দশমীর প্রভাত আরও করুণ। দশমীর প্রভাত-শিশির জননীকে নয়ন-জলে ভাসায়, ‘প্রভাত-কাকলী-গান’ মাযের হৃদয়াশ্রু আকর্ষণ করে, ‘উষার-আলোকে’ মর্শদাহী জ্বালা বিস্তৃত হয়। দশমী-প্রভাতের বিহঙ্গ-কলতান জননীর ভবন বিরহের আর্তনাদে গুরু হইয়া যায় ; শিথিল অরুণ-কিরণ হয় নিস্ত্রভ। বিশাল ভরু ধন ধন বাজে—‘জননী-হৃদয় কাঁদিয়া উঠে : ‘কি হলো নবমী নিশি হইল অবসান গো।’

উমাকে বিদায় দিতেই হইবে : কিন্তু এখন তাহার ঘুম ভাঙ্গে নাই : প্রকৃতির বর্ণনা করিয়া জননী গভীর করুণ সুরে কথাকে আহ্বান করেন,

মা গো, রজনী প্রভাত হয়েছে,

ও মা, চাকিছে বিহঙ্গ, পবন-তরঙ্গ

গুরুভরে মন্দ মন্দ যে বহিছে ॥

ভাষু বত তনু প্রকাশ করিছে,

বিদায় দিতে তোমায় বিজয়া বলিছে। (কাঙাল হরিনাথ)

বিদায় দিতে প্রাণ ফাটিয়া যায়, ‘সদা আঁখি খুঁরে’। বিহঙ্গগান, পবন-তরঙ্গ, অরুণ সূর্যালোকে বেদনার বাণী অনুরণিত হয়। শুভ্র পটে কৃষ্ণ সূচী-লেখা যেমন মনকে গভীর ভাবে আকর্ষণ করে, দশমীরআলোক-শিশিরে জননীর হৃদয়-বেদনাও তেমনই মনে গভীর রেখাপাত করে। প্রকৃতি যেমন বেদনা জাগায়, আবার এই প্রকৃতির মধ্যেই উমাকে সর্বত্র পরিব্যাপ্ত দেখিয়া জননী সাঙ্ঘনা লাভ করেন।

জননীর হৃদয়-বেদনাকে পরিফুট করিতে আগমনী ও বিজয়ার প্রকৃতির ভূমিকা তুচ্ছ নয়। প্রকৃতিকে আশ্রয় করিয়া পরবর্তীকালের শাস্তকবিগণ অনন্ত বাংসল্যময়ী

মাতৃচিত্র অঙ্কন করিয়াছেন। সে এক অপূর্ণ মাতৃচিত্র। সে প্রেমময়ী শোকমূর্তি বাঙলা সাহিত্যে দ্বিতীয় রহিত। বাংসল্যের প্রতিমূর্তি যশোমতী ও এ চিত্রের নিকট পরাভূত হইয়াছেন। বিপ্রলঙ্ঘের মূর্তি বিগ্রহ মহাভাবস্বরূপিণী রাধিকার সহিত বরং ইহার মিল আছে। শ্রীরাধা মোহনাথ্য বিরহে নিজে কাদিয়াছেন, পরকে কাদাইয়াছেন ; সে কান্নায় পাষণ পর্যন্ত বিগলিত হইয়াছে। মহাভাবস্বরূপিণী শ্রীরাধা এবং বাংসল্যময়ী যশোমতী ও শচী দেবীর সকল ভাব এক করিলে বৃষ্টি বা মেনকার তুলনা হয়।

যেনকা ও যশোদার বাংসল্য : শক্তিসাধনায় বাংসল্যের স্থান

(অনেকেই মনে করেন, শাক্তপদাবলীর জননী মেনকার এই বাংসল্যের মধ্যে বৈষ্ণব পদাবলীর আত্মহারা যশোদার বাংসল্য প্রভাব বিস্তার করিয়াছে—বৈষ্ণব পদকর্তার বাংসল্যের অল্পমাত্র চিত্র দেখিয়াই শাক্ত পদকর্তা এই স্বভাব-সুন্দর বাংসল্য-মূর্তি অঙ্কন করিয়াছেন। অবশ্য বৈষ্ণবপদাবলীর তুলনায়, শাক্ত পদাবলীর স্রষ্টি পরবর্তীকালের ; এই হিসাবে ইহাদের উপর বৈষ্ণব প্রভাব বিস্তৃত হওয়া অস্বাভাবিক নয়।) “কালীকীর্তনে রামপ্রসাদ কালী ঠাকুরাণীকে দিয়া নৃত্য করাইয়াছেন। তাঁহার রাসলীলা ও গোষ্ঠ বর্ণনা করিয়াছেন।”^১ কোথাও বলা হইয়াছে, ‘Not only does he (Ramprosad) imitate in places the characterisitic diction and imagery of Baishnaba Padavalis, but he deliberately describes the Gostha, Ras, Milan of Bhagabati in imitation of the Brindanban Lila of Srikrishna.’^২

রামপ্রসাদ-বর্ণিত কালীকীর্তনে এই ধরনের বৈষ্ণব প্রভাব অস্বীকার করিবার উপায় নাই। রামপ্রসাদের এই বর্ণনাগুলির মধ্যে বৈষ্ণব প্রভাব আছে :

রাণী বলে, আমি সাথে সাক্ষাৎ হইব,

বেশ বানাইলাম, উমা, একবার নাচ গো। (কালীকীর্তন)

বৈষ্ণব পদকর্তাও অল্পরূপভাবে শ্রীকৃষ্ণের নৃত্য বর্ণনা করিয়াছেন :

দেখ মায়ি নাচত নন্দ ছলল।

মণিময় নুপুর কটিপর ঘাঘর

মোহন উরে বনমাল ॥ (শ্যামাচাঁদ দাস)

১। বঙ্গভাষা ও সাহিত্য—দীনেশচন্দ্র গেন।
Century—Dr. S. K. De.

২। Hist. of Beng. Lit. in the 19th

তাহারাও মনের সাথে যশোদা-দে- দিয়া কৃষ্ণকে সাজাইয়াছেন। গোষ্ঠবাত্রা উপলক্ষে 'পরানের পরাণ নীলমণি' কৃষ্ণকে কণেকের জ্ঞাও ছাডিয়া থাকিতে হইবে বলিয়া, মা যশোদা কাদিয়া অস্থির হইয়াছেন। গোষ্ঠে যাইবার পূর্বে মায়ে-র কত না সতর্ক বাণী : 'কারো কথায় বড খেছু, ফিরাইতে না যাইও কান্দু, হাত তুলি দেহ মোর মাথে।' শুধু তাই নয়, ছেলেকে গোষ্ঠে পাঠাইতে গিয়া বাণী বলিয়া উঠিয়াছেন, 'কি বল্যা বিদায় দিব মুখে না বার্যায়,'; কখনও বা শুনা গিয়াছে :

ফিরি ফিরি নন্দবাণী বাতায়ারে হাথে 'আনি

নয়নে গলয়ে জলধার।

কাচার বোলে তুমি বনেরে সাজিয়াছ রে

গোকুল করিয়া আন্ধার ॥

বনে জাইওনা, জাইওনা, জাইওনা ॥ (নরসিংহ দাস)

কৃষ্ণকে বিদায় দিতে গিয়া যশোমতী ব্যাকুলভাবে বলিয়া উঠিয়াছেন :

বাছা রইও, রইও, রইও রে।

নেহারি বয়ান ভরিঞা নয়ান

তবে তুমি ছাড়া জাইও রে ॥ (যাদবেন্দ্র)

গোষ্ঠ হইতে ফিরিয়া আসিতেই, তিনি ভ্রমায় কৃষ্ণকে কোলে তুলিয়া লইয়াছেন, কত আদরে মুখ-চুষন করিয়াছেন, যতন করিয়া মুখে ক্ষীর, সর তুলিয়া দিয়াছেন :

যশোমতি যতনধালি ভরি যতনহি

দেওল বহু উপহার।

বিবিধ মিঠাই নবনী দধি খির সর

ঝুরি ঝুরি পরম রসাল ॥ (দীনবন্ধু দাস)

শাক্ত পদাবলীতে দেখা যায়, কৈলাস হইতে ফিরিয়া আসিবার পর মা মেনকা মাতা যশোদার মতই পঞ্চশ্রান্ত উমার মুখে ক্ষীর-ননী তুলিয়া দিয়াছেন :

পঞ্চশ্রমে শ্বেদে সিক্ত কলেবর,

কুখায় মলিন হয়েছে অধর ;

যত্নে ক্ষীর সর রেখেছি মা ধর

দিব বদন-কমলে। (মহারাজ মহেন্দ্রলাল খান)

তথাপি শাক্তপদাবলীর উপর বৈষ্ণব সাধনার 'বাৎসল্য'র প্রভাব মুখ্য কিনা, বিশেষভাবে বিচার্য। অবশ্য তাত্ত্বিক সাধনা মুখ্যতঃ ক্রিয়াযোগের সাধনা। কিন্তু

ইহাতে ভাব বা ভক্তির স্থান নাই, একথা বলা চলে না। তন্মোক্ত বোগ ভক্তি-বিরহিত নয়। এই ভক্তি বিশেষভাবে কত্তাভাব ও মাতৃভাবের উপর প্রতিষ্ঠিত।

তন্মুখে কুমারী পূজার নির্দেশ আছে। শক্তিসাধকের নিকট কুমারী পরমা শক্তি হইতে অভিন্না : 'কুমারী যোগিনী সাক্ষাৎ কুমারী পর দেবতা' (তন্ত্রসার)। কুমারী-কত্তাকে বদ্ধে পালন করিতে হইবে এবং তাহাকে সংপাত্রে সমর্পণ করিতে হইবে :

কত্তাপ্যেবং পালনীয়া শিক্ষনীয়াভিবদ্বতঃ ।

দেয়া বরায় বিদ্বষে ধনরত্ন সমম্বিতা ॥ (মহানির্ঝাণতন্ত্র),

তন্মুখে কত্তা আদরণীয়া ও পূজনীয়া ; সকল কুমারীই শক্তির এক-একটি বিশিষ্ট রূপ ।

শুধু তাই নয়, দেবী স্বয়ং 'পুত্রীত্ব' স্বীকার করিয়া যুগে যুগে মানব-গৃহে অবতীর্ণ হইয়াছেন। হিমরাজ ও মেনকার সাধনায় তৃপ্ত হইয়া তিনি যে হিমালয়-গৃহে আবিস্কৃত হইয়াছিলেন, তাহা পৌরাণিক সত্য।

সেদিন মেনকা ও হিমালয়ের আনন্দ রাশিবার স্থান ছিল না, নিজেদিগকে তাহারা কৃত-কৃতার্থ জ্ঞান করিয়াছিলেন হিমরাজ বলিয়াছিলেন,

ধত্তোহং কৃত-কৃত্যোহং মাতত্বং নিজ লীলয়া ।

নিত্যাপি মদগৃহে জাতা পুত্রীভাবেন বৈ যতঃ ॥

কিং ক্রমো মেনকায়ান্ত ভাগ্যং জন্মশতাজ্জিতম্ ।

যতন্ত্রজগতাং মাতুরপি মাতাভবত্তব ॥^১

এইখানেই বাৎসল্যের সূত্রপাত। এই বাৎসল্যের চিত্র পদ্মপুরাণে, দেবীভাগবতে এবং কালিদাসের 'কুমারসম্ভব' কাব্যে উজ্জ্বল রেখার চিত্রিত হইয়াছে।

হিমরাজ ও মেনকাকে দেবী সাধনা-কর্মের যে নির্দেশ দিয়াছিলেন, তাহার গৌড়ার কথা ভক্তি—'ভবেশ্বমুক্ষে। রাজেন্দ্র মরি ভক্তি-পরায়ণঃ'—যিনি মুমুক্ তাহাকে দেবী-ভক্তি-পরায়ণ হইতে হইবে।

এই ভক্তি কিরূপ? 'হুলভদ্রান্মানসত্বাৎ কায়চিত্তাণ্ডপীড়নাৎ'—শারীরিক আয়াস ব্যতীত কেবল মনোবৃত্তি দ্বারাই এই ভক্তি সম্পাদিত হয়। দেবী কহিয়াছিলেন, 'পরান্নরক্ত্যা মামেব চিন্তয়েৎ'—অনগ্রা অম্মুরক্তি বশতঃ কেবল আমারাই চিন্তা করিবে এই ভাবনায় অগ্র কোন ধ্যান-জ্ঞান নাই ; কেবল,

মরি প্রেমাকুলাবতী রোমাঞ্চিত তনুঃ সদা ।

প্রেমাক্ষজলপূর্ণাক্ষঃ কণ্ঠ গদগদ নিম্বনঃ ॥^২

—আমার প্রতি প্রেমপরিপূর্ণ বুদ্ধি, আমার কথার রোমাঞ্চিত শুভ্র, আমার জন্ত প্রেমাক্রান্তে পরিপূর্ণ নয়ন, গদগদ স্বরে অপরূপ কণ্ঠ ।

এই ভক্তিই ‘বাংসল্য’ রসাপ্রতি হইয়া মা মেনকার মধ্যে প্রকট হইয়াছে । যিনি কল্পাকপে মেনকার স্তম্ভ পান করিয়াছিলেন—‘মাতৃস্তম্ভং পপৌ বালা প্রাক্লভেন হি লীলয়া’ (ভগবতী গীতা), তিনিই তো শরৎকালে দুর্গারূপে তিন দিনের জন্ত এই দেশে আসেন । এ দেশের মায়েরা তাঁহাকে কেবল দেবী বলিয়া মনে করেন না, কন্ঠার মত দেখিয়া থাকেন । কন্ঠার মত তাঁহাকে বরণ করেন, কন্ঠার মতই চোখের জলে তাঁহার মুখে মিষ্টি দিয়া, পান দিয়া, কপালে সিন্দূরটিপ দিয়া, আবার আসিও (‘পুনরাগমনায় চ’) বলিয়া বিদায় দেন । অতএব আগমনী ও বিজয়ার ‘বাংসল্য’ বৈষ্ণব প্রভাব-সম্ভাত—এ কথা বলা চলে না । মাতৃপূজায় বিশেষ করিয়া বাঙালীর শারদীয় দুর্গোৎসবে ‘ভাব’টিই মুখ্য । এই ভাব দিয়াই মায়ের ‘অকালবোধন’ সম্পাদিত হয় । এ সম্পর্কে বিশেষজ্ঞগণ বলেন, শরৎকালে সূর্য্যের দক্ষিণায়ন গতি এবং উহা দেবতাদের স্থাপকাল । জগজ্জননী উমা এই সময় কৈলাসে পরম শিবের সহিত যুক্ত হইয়া নিদ্রিতা থাকেন । নিদ্রিত দেবতাকে অকালে জাগাইতে হইলে ভাব দিয়াই তাঁহাকে জাগাইতে হয় । দেউজন্তাই শারদীয় বোধনে সাধকবৃন্দ বিশ্বশক্তিকে কন্ঠাভাবে ভাবিয়া তাঁহাকে উদ্বোধিত করেন । ইহাই শারদীয় অকাল-বোধনের অন্তর্নিহিত তত্ত্ব ।^১ আগমনী ও বিজয়ার বাংসল্য-রসাপ্রতি সম্বন্ধিত সেই অকালবোধনের সম্বন্ধিত । জগজ্জননীকে কন্ঠা জ্ঞান করিয়া এই অকালবোধনের রীতি বহুকাল যাবত এদেশে চলিয়া আসিতেছে । স্মৃতরাং বৈষ্ণব-পদাবলীর যশোমতীর বাংসল্য দ্বারা বাংসলাময়ী মেনকার চিত্র অঙ্কিত হইয়াছে, এরূপ মনে করিবার কারণ মুখ্য হইতে পারে না । তবে পাশাপাশি অবস্থানের ফলে একের গৌণ প্রভাব অত্রের উপর সঞ্চারিত হওয়া অস্বাভাবিক নয় ।

বৈষ্ণবপদাবলী ও শাক্তপদাবলীর বাংসল্যের তুলনামূলক আলোচনা করিয়া, এ কথা অবশ্য স্বীকার করিতেই হয় যে, মেনকার বাংসল্য যশোদার বাংসল্য হইতেও যেন আরও গভীর, আরও স্বাভাবিক । সুধী সমালোচক বলেন, ‘শাক্তপদের বাংসল্যভাব কেবল ভাবজগতে নয়, বাস্তব জগতেও ব্যাকুলতা, গভীরতা ও নিবিড়তায় অপূর্ণ ; তুলনায় অনেক সময় কানাইয়ের গোচারণ অবলম্বনে রচিত বৈষ্ণব বাংসল্য ভাব পোষাকী বলিয়া মনে হয়’ ।^২ উক্তিটি বিন্দুমাত্র অতিরঞ্জিত নয় ।

ইহার প্রথম কারণ, বৈষ্ণব-পদাবলীতে 'বাৎসল্য' মুখ্য রস নয়, গোপ। বৈষ্ণবীয় পঞ্চ সাধন-রসের মধ্যে প্রধান রস 'শৃঙ্গার' এবং বৈষ্ণবপদাবলীতে এই শৃঙ্গার রসই সমধিক স্ফুর্তি লাভ করিয়াছে। চৈতন্যচরিতামৃত গ্রন্থে দেখা যায়, সিদ্ধান্ত সুধাসার ত্রীচৈতন্যদেব রামানন্দাখ্য ভক্ত-মেঘে ভক্তি-সিদ্ধান্ত সুধা সঞ্চার করিতেছেন। রসিকশেখর সখ্যরসের সিদ্ধান্ত স্থাপন করিলে মহাপ্রভু বলিয়া উঠিলেন,

... 'এহোত্তম আগে কহ আর।

রায় কহে বাৎসল্য প্রেম সর্বসাধ্য সার ॥ (চৈঃ চঃ, মধ্য. ৮ম অঃ)

শ্রীমভাগবত হইতে দৃষ্টান্ত দিয়া রায় কহিতে লাগিলেন,

নন্দঃ কিমরোদ্ ব্রহ্মণ্ শ্রেয় এব মহোদয়ম।

যশোদা বা মহাভাগা পনৌ যত্নাঃ স্তনং হরিঃ ॥

—নন্দই বা এমন কি পুণ্য করিয়াছিলেন যে কৃষ্ণকে তিনি পুত্ররূপে লাভ করিয়া মঙ্গল লাভ করিলেন? যশোদাই বা এমন কি পুণ্য করিয়াছিলেন যে স্বয়ং হরি তাঁহার স্তন্য পান করিলেন?—এই বলিয়া রায় রামানন্দ, মহারাজ পরীক্ষিতের উত্তরে শ্রীশুকদেব গোস্বামী তাঁহার অমৃত-মধুর ভাষায় যেমন করিয়া বাৎসল্যের স্বরূপ বর্ণনা করিয়াছিলেন, সেইরূপ ভাবে বাৎসল্যের গুণকীৰ্ত্তন করিলেন। শুনিয়া মহাপ্রভু বলিলেন, 'এহোত্তম'। কিন্তু যে-হেতু প্রেমের পরাকাষ্ঠা শৃঙ্গার, সেইজন্তই বাৎসল্যকে 'এহোত্তম' বলিয়াও মহাপ্রভু বলিয়াছিলেন, 'আগে কহ আর।' তাই বৈষ্ণব পদাবলীতে মধুর শৃঙ্গারেরই প্রাধান্য। শ্রীরাধিকার প্রণয়, বিরহ-মিলনের কথায় বৈষ্ণব পদকর্তা যেমন হৃদয় ঢালিয়া দিয়াছেন, যশোদার বাৎসল্য বর্ণনায়, ততখানি মনোযোগ প্রদান করেন তাই। বিশেষ করিয়া 'মাথুর' পর্যায়ের কবিতাবলীতে যশোদা 'কাব্যের উপেক্ষিতা' হইয়া রহিয়াছেন।

কিন্তু শাক্তপদাবলীর 'আগমনী-বিজয়া' অংশে মেনকা কেন্দ্রীয় চরিত্র, বাৎসল্যই একমাত্র এবং শ্রেষ্ঠ রস। অনন্ত মাতৃ-স্নেহের নিৰ্ঝর মেনকার বাৎসল্যই সকল ঘটনা, সকল চরিত্রকে নিয়মিত করিয়াছে। মেনকার স্নেহাতি প্রতিটি পদকে অশ্রুসিক্ত করিয়া তুলিয়াছে। তাঁহার বাৎসল্যের তুলনায় যশোদার বাৎসল্য যেন নিম্নপ্রভ। দ্বিতীয়তঃ যে ক্রোন ভাবই হউক, দুঃখের কষ্টপাথরে তাহার চরম পরীক্ষা। বৈষ্ণব পদাবলীতে গোষ্ঠপ্রসঙ্গে দুঃখটা যেন কৃত্রিম সৃষ্টি। উত্তরগোষ্ঠের পটভূমিকায় যে বিরহ পরিকল্পনা করিয়া বৈষ্ণব পদকর্তাগণ মায়ে বদনাকে পরিস্ফুট করিয়াছেন, তাহা স্বভাব-সঙ্গত নয়। অদূর প্রবাসজনিত এই উচ্ছল মর্ষবেদনা অপ্রাকৃত। তাই গোচারণ-গত পুত্রের জন্ত মায়ে আবেগ, দুঃখ, অশ্রু কেমন যেন অস্বাভাবিক বলিয়া মনে হয়। তাহার তুলনায় পতিগৃহগতা কন্তার জন্ত মা মেনকার শোচন-সঙ্গীত যেমন স্বাভাবিক,

তেমনই গভীর, তেমনই মর্মস্পর্শী। বিবাহের পর মায়ের অঞ্চলের নিধি, পরাণের মণি স্বামী-গৃহে চলিয়া গিয়াছে, তাহাতে মায়ের দুঃখ তো হইবেই। এদেশের প্রতিটি জননী এই ধরনের 'তনয়া-বিশ্লেষ দুঃখ' প্রতিনিয়ত ভোগ করিয়া থাকেন। এখানে জোর করিয়া বিরহ-দুঃখ সৃষ্টি করিতে হয় নাই। বাস্তব জগতের দৃষ্টান্ত চোখে দেখিয়া শান্তপদাবলীর কবিগণ এই স্বাভাবিক, সজল, করুণ বাৎস্যল্যের চিত্র আঁকিয়াছেন। এ অনন্ত মাতৃস্নেহেও উচ্ছ্বাস আছে, আবেগ আছে, অশ্রুর ছড়াছড়ি আছে, হাহাকারের বাহ্য আছে। তবুও তাহা স্বাভাবিক, কৃত্রিম নয়। 'বঙ্গদেশের কতকগুলি গভীর প্রাণের কামনা ছিল, শিশুকল্যায় পিতৃগৃহ হইতে গমন, দুধের মেয়ে অষ্টম বর্ষে গৌরী সাজিয়া গৃহ ছাড়িয়া যাইত...মায়ের রাত্রিও সুখে প্রভাত হইত না, ক্রোড়ের শিশু-ছাড়া মা স্বপ্ন দেখিয়া পাগলিনীর ছায় কাদিতে কাদিতে বলিতেন, 'উমা আমার এসেছিল... স্বপ্ন দেখা দিয়ে...কোথায় লুকাল'! বহুদিনের অশ্রুশ্রুত এই বিরহ... এগুলির রঙ্গভূমি বস্ততঃ কৈলাস বা হিমালয় পুরী নহে, প্রতি গৃহস্থের হৃদয় ইহার অল্পভূতি ক্ষেত্র'।^১

প্রতি গৃহস্থের হৃদয়-বিমণ্ডিত পশ্চিম সূন্দর, স্নেহ, সহজ ও স্বাভাবিক 'বাৎস্যল্য'-কেই শান্ত কবিগণ আগমনী ও বিজয়ার গানে পরিস্ফুট করিয়াছেন। স্বাভাবিকতার জগতই ইহাদের আকষণ এত বেশি।

বৈষ্ণব পদাবলীর কবিগণ যশোদার মাতৃমতি অঙ্কন করিতে গিয়া প্রত্যক্ষ কোন মাতৃমতি নয়, জননীর পৌরাণিক আলেখ্যখানিকেই অবলম্বন করিয়াছেন, তাই বৈষ্ণব পদের যশোদা পৌরাণিক যশোদার প্রতিমতি হইয়াছে, আমাদের চোখে-দেখা ঘরের জননী-মূর্তিতে রূপান্তরিত হইতে পারে নাই। শান্তপদাবলীর কবিগণ সেখানে নিজের চোখে দেখিয়া মাতৃমতি অঙ্কন করিয়াছেন। জগজ্জননী হইয়াও স্নেহাশ্রিত উমা বাঙালীর গৃহস্থঘরে কতবার যে কল্যায়রূপে আদিয়াছেন তাহার সংখ্যা করা কঠিন। প্রায় তিন শত বৎসর পূর্বে ময়মনসিংহের পণ্ডিতবাড়ী গ্রামে দ্বিজদেব নামক সাধক প্রবরের গৃহে 'জয়ভূগী' জন্মগ্রহণ করিয়াছিলেন। ইনিই প্রসিদ্ধ 'অন্ধকালী'। এ কাহিনী স্বপ্ন নয়, মায়াও নয়—প্রত্যক্ষ সত্য।^২

বগুড়া জেলায় 'ভবানীপুরে' যে মায়ের পীঠ আছে, তাহার সম্পর্কেও অভ্যাসার্থ্য প্রবাদ শুনা যায়। মনোহর চক্রবর্তী নামে এক ব্রাহ্মণ এই ভবানীপুরের পশ্চিমদিকে এক বটবৃক্ষতলে বসবাস করিতেন। একদিন এক শঙ্খবণিক করতোয়া ভীর দিয়া গমন করিবার সময় এক পয়সা সূন্দরী বালিকা আসিয়া হাতে একজোড়া শঙ্খ পরাইয়া

১। বঙ্গভাষা ও সাহিত্য—দীনেশচন্দ্র সেন।

২। জট্টবা, বঙ্গের জাতীয় ইতিহাস—মণেন্দ্রনাথ বসু।

দ্বিতে বলিল। বণিক শঙ্খ পরাইয়া মূল্য চাহিলে বালিকা বটবৃক্ষতলবাসী মনোহর চক্রবর্তীর নিকট হইতে তাহা আদায় করিয়া লইতে বলিয়া প্রস্থান করিলেন। চক্রবর্তী তো অবাক। তিনি ঘটনাস্থলে উপস্থিত হইয়া বালিকাকে দেখিতে পাইলেন না, করতোয়ার জলে শুধু দেখিলেন শঙ্খ-শোভিত একখানি ক্ষুদ্র হস্ত। এই স্থান হইতেই ভুবানীপুরের ভৈরব ও সতীর পাষণাকার দেহখণ্ড আবিষ্কৃত হইয়াছিল।^১

সাধক-রামপ্রসাদ সম্পর্কেও এইরূপ প্রবাদ প্রচলিত আছে, দেবী নাকি কত্তারূপে রামপ্রসাদের বেড়া বাঁধিয়া দিয়াছিলেন। মায়ের প্রত্যক্ষ আবির্ভাব দেখিয়াই রামপ্রসাদ গাহিয়াছিলেন,

বেই ধ্যানে এক মনে সেই পাবে কালিকা তারা।

বের হয়ে দেখে কত্তারূপে রামপ্রসাদের বাঁধছে বেড়া ॥^২

এইরূপ বহু দৃষ্টান্ত বাঙলা দেশে প্রচলিত জনপ্রবাদ হইতে সংগ্রহ করা যাইতে পারে। গৃহের এই কত্তাকে লইয়া মায়ের অশ্রুহাসির খেলা প্রত্যক্ষ করিয়া শাক্ত কবিগণ মেনকা-মায়ের ছবি আঁকিয়াছেন। তাই এ চিত্র এত জীবন্ত।

শাক্তপদাবলীতে ‘বাংসল্য’ রসের পরিপূর্ণ স্মৃতি দেখানো হইয়াছে; বৈষ্ণব-পদাবলীতে বাংসল্যের উন্মেষমাত্র আছে, বিকাশ ও পরিণতি নাই। দূর প্রবাসকে উপলক্ষ্য করিয়া মধুর রসের যে অদ্ভুত পরিণতি অর্থাৎ মোহনাথ্য বিপ্রলম্বের যে প্রাণময় চিত্র শ্রীরাধাপ্রেমের মধ্যে দিয়া বৈষ্ণব-কবিগণ দেখাইয়াছেন, যশোমতীর মধ্যে তাহা দেখান হয় নাই। দূরপ্রবাসের সময় যশোমতী যবনিকার অন্তরালে থাকিয়া গিয়াছেন। দয়িতার প্রেমের গভীরতায়, উদ্বেগ-আকুলতায় ও হাহাকারে জননীর মন্যবেদনা ঘেন উপেক্ষিত হইয়াছে।

কিন্তু শাক্তপদাবলীর আগমনী-বিজয়ার অংশে মাতৃস্নেহের উন্মেষ, বিকাশ ও পরিণতির পরিপূর্ণ আলেখ্য চিত্রিত হইয়াছে। মেনকা সেই অপার বাংসল্যের আধার—মাতুলীলাকীর্তনের প্রধানা নায়িকা। যবনিকা উন্মোচিত হইবামাত্র এই স্নেহের সর্করণ স্ফটিকাকলি স্রুত হইয়াছে। মেয়ে অভিমান করিয়াছে, সে অভিমান দেখিয়া মা বলিয়া উঠিয়াছেন, ‘মায়ে ইহা সহিতে কি পারে?’ ইহা তো হুচনা মাত্র। কত্তার আগমন লাগিয়া তাঁহার প্রতীক্ষা-ব্যাকুলতা, কত্তাকে কাছে পাইয়া আনন্দ-বিহ্বলতা এবং তাঁহাকে বিদায় দিতে গিয়া মর্শাস্তিক বেদনার মধ্যে বাংসল্যের অত্যাশ্চর্য পরিণতি প্রদর্শিত হইয়াছে। এই জীবন্ত, পরিপূর্ণ মাতৃস্মৃতি অন্তরের পশ্চাতে রহিয়াছে শাক্ত কবিদের প্রত্যক্ষ দর্শন ও অদ্বুতুতি-জাত প্রেরণা।

শচীমাতা ও মেনকা

বৈষ্ণব কবিরাজ প্রথাবদ্ধ মাতৃমূর্তিকে পরিহার করিয়া, যখন নিজের চোখে দেখিয়া মাতৃমূর্তি অঙ্কন করিয়াছেন, তখন তাহা প্রাণময়ী হইয়া উঠিয়াছে। নিমাই-জননী শচীদেবী এইরূপ বাৎস্যল্যের প্রত্যক্ষ বিগ্রহ। শ্রীবাসের অঙ্গনে কীর্তনবিহ্বল পুত্রকে দেখিয়া মায়ের বেদনা, নিমাই সন্ন্যাসী হইবার কালে মায়ের পাষণ-গলানো হাহাকার, অদ্বৈত মন্দিরে সন্ন্যাসী পুত্রকে দর্শন করিয়া জননীর স্নেহ-কণ্ঠ অমুযোগ বৈষ্ণব কবিগণ যেদিন নিজে চোখে দেখিয়াছেন, সেদিন জননীমূর্তি পৌরাণিক স্মৃতির উজ্জীবন মাত্র হইয়া থাকে নাই, রক্তমংগলের চরিত্র হইয়া উঠিয়াছে। তাঁহার অন্তর্বেদনা প্রশ্নেক কবিবৃষ্টি আকর্ষণ করিয়াছে। জননী তখন আর 'কাব্যের উপেক্ষিতা' হইয়া থাকেন নাই। নীলাচল-বাসী পুত্রের চিন্তায় উন্মাদিনী জননীর দূর-প্রবাস-জনিত ব্যগ্র ব্যাকুলতা কাব্যের বিষয়াভূত হইয়াছে। শচীমাতার সহিত শাক্তপদাবলীর মা মেনকার সাদৃশ্য বর্তমান : উভয় মূর্তিই বাস্তব ও জীবন্ত। তাঁহাদের কাহারও হৃৎক্লমিত স্মৃতি নয়—একজন পত্তিগৃহগতা কন্টার চিন্তায় বিহ্বল, আর একজন যে স্নেহের ঢলাঙ্গ চিরদিনের জন্ত সন্ন্যাসী হইয়া গিয়াছে, শাচার জন্ত কাতর। মেনকাও যেমন 'উমা'র স্বপ্ন দেখিয়া বলিয়া উঠিয়াছেন :

‘আমি কি হেবিলাস নিশি স্বপনে।

এই এখনি শিয়রে ছিল, গৌরী আমার কোথায় গেলছে

আধ আধ মা বলিয়ে বিধুবদনে।’ (কমলাকান্ত)

শচীমাতাও তেমনি সন্ন্যাসী ছেলেকে স্বপ্নে দেখিয়াছেন, পাইয়া আবার হারাইয়া বেদনায় আর্জিনাদ করিয়া উঠিয়াছেন :

আজিকার স্বপনের কথা শুনলো মালিনী সহ,

নিমাই আসিয়াছিল ঘরে।

আজিনাতে দাঁড়াইয়া ছুই বাছ পসারিয়া

মা বলিয়া ডাকিল আমারে ॥...

আইস মোর বাছা বলি হিয়ার মাঝারে তুলি

হেনকালে নিদ্রাভঙ্গ হৈল।

পুনঃ না দেখিয়া তারে পরাণ কেমন করে -

কাঁদিয়া রজনী পোহাইল ॥ (বান্ধুদেব ঘোষ)

চোখে-দেখা মাতৃচিত্র সর্বত্রই এমনই জীবন্ত, এমনই মধুর।

আগমনী ও বিজয়ার গানে বাঙালী সমাজের চিত্র :

আগমনী ও বিজয়ার গানগুলি বাঙালীর নিজস্ব সম্পদ। বাঙলাদেশের গ্রাম্য সমাজের চিত্রই ইহার প্রধান অবলম্বন। প্রকৃতির অপূর্ণ লীলা-নিকেতন বাঙলার পল্লী। বর্ষার মেঘমেহুর চুর্যোগগধন দিনের অবসানে এখানে শরৎরাণীর শুভ পদার্পণ হয়। ‘জলহারা’ শুভ মেঘের ফাঁকে শারদ সূর্য্য উদ্ভিত হয়, শিউলিফুলের গন্ধে বাতাস মাতোয়ারা হইয়া উঠে। সরোবরে প্রস্ফুট হয় পদ্ম, সাপলা—রাত্রিতে নির্বেঘ আকাশে হাসে রক্তশুভ্র চন্দ্র। এমন সময় বাঙালীর হৃদয়ে দুর্গোৎসবের আনন্দ-সানাই বাজিয়া উঠে।

এই দুর্গোৎসব বাঙালীর সমাজ-জীবনের একটি অতি করুণ-মধুর স্মৃতির স্মারক। এদেশে গোবীন্দানের প্রথাটি সুপ্রাচীন। অষ্টমবর্ষে কন্যার বিবাহ হয়। শৈশবের পুতুলের খেলাঘর ভাজিয়া যায়। এদেশের মেয়েরা মায়ের বুক খালি করিয়া, পিতার চোখ অশ্রুসজল করিয়া পত্তিগৃহে যাত্রা করে। বাঙালীর দুর্গোৎসব সেই ‘স্বামি-গৃহ-গতা কন্যার’ স্নাতৃগৃহে আগমনের আনন্দ উৎসব। ‘আগমনী’তে মিলনের স্বপ্ন ও আনন্দ এবং ‘বিজয়া’র সেই আনন্দের বিসর্জন।

স্নাতাপিত্তা ধনী হউন বা দরিদ্র হউন দুর্গোৎসবের সময় তাঁহাদিগকে বিবাহিতা কন্যাকে স্নাতৃগৃহে লইয়া আসা এদেশের একটি চিরস্থান সামাজিক প্রথা। প্রচলিত কথায় ইচ্চাকে বাঙলাদেশে বলা হয় ‘নাইয়ার’ নেওয়া। কনেকে গৃহে আনার দায়িত্ব পিতা-মাতার এবং তাহাকে পত্তিগৃহে লইয়া যাওয়ার দায়িত্ব স্বামী বা স্বস্তরের। ‘আগমনী’ গানেও দেখা যায়, গিরিরাজ মেনকার অনুযোগ-অনুরোধে মেয়েকে আনিতে কৈলাসে বাইতেছেন, ‘গিরিরাজ গমন করিল হরপুরে।’ কিন্তু বিজয়ার পর্বে উমাকে কৈলাসে লইয়া বাইবার জন্ত আসিয়াছেন স্বয়ং শিব, ‘ওই ধারে বাজে ডম্বর, হর বৃষ্টি নিতে এল।

এদেশের নারীরা পরাধীন, স্বামীর মুখাপেক্ষী। নিজের ইচ্ছামত চলিবার-ফিরিবার স্বাধীনতা তাহাদের নাই। মেনকা স্বামীর উপর বতই তর্জন-গর্জন করুন, তাহাকে একথা স্বীকার করিতেই হয়,

কামিনী করিল বিধি, তেঁই হে তোমাতে সাধি

নারীর জনম কেবল যন্ত্রণা সহিতে। (কমলাকান্ত)

উমাও তেমনই শিবের আজ্ঞাধীন। হর অনুমতি না দিলে পিতৃগৃহে বাইবার অধিকার তাঁহার নাই। তাই অনুমতি চাহিয়া উমা বলে,

গজাধর, হে শিব শঙ্কর, কর অনুমতি হর,

বাইতে জনক ভবনে। (কমলাকান্ত)

আধুনিক বাঙালী সমাজে শান্তী-জামায়ের যেমন অবাধ কথোপকথন চলে, পূর্বে সেরূপ চলিত না। শান্তী জামাইকে দেখিয়া ঘোমটা টানিতেন, আড়ালে থাকিয়া কাহারও মধ্যস্থতায় জামায়ের সহিত কথাবার্তা বলিতেন। শিব উমাকে লইতে আসিয়াছেন, মায়ের বাইতে দিবার ইচ্ছা নাই। একথা মেনকা সোজাসুজি শিবকে বলিতে পারিতেছেন না, কখনও স্বামীকে অমুরোধ করিতেছেন,

তুন হে অচলরায়, বল গিয়ে জামাতায়

আমি পাঠাব না উমায়, দিগম্বরে যেতে বল। (অজ্ঞাত)

কখনও বা জয়াকে মধ্যস্থ করিয়া বলিতেছেন,—

‘জয়া, বল গো পাঠানো হবে না;

হর— মায়ের বেদনা কেন জানে না ॥ (কমলকান্ত)

বাঙালীর সমাজে কোলীন্দ্ৰ প্রথা প্রচলিত ছিল। কুলীন বর একাধিক বিবাহ করিতে পারিতেন। বাঙালী মেয়েকে সপত্নী লইয়া ঘর করিতে হইত। সপত্নীর ঘর প্রায়ই সুখের হইত না। পরম কুলীন শিবেরও উমা ছাড়া আর এক পত্নী ছিল— গঙ্গা। শিব গঙ্গাধর। মেনকার উক্তিতে অনেকস্থলে এই সপত্নীর জ্বালার কথা উল্লেখিত হইয়াছে। কুলীন জামাতার ‘মব্যাদা’ রক্ষা করার বিষয়ও কয়েকটি পদে বলা হইয়াছে। কতাপক্ষ হইতে বরপক্ষের মব্যাদা যে বেশি, তাহারও ইঙ্গিত পাওয়া যায়।

বাংলা দেশের সমাজে পাড়া-প্রতিবেশীর যে একট’ বিশেষ স্থান আছে, আগমনী ও বিজয়ার গানে তাহারও পরিচয় পাওয়া যায়। এ সমাজে কোন পরিবার কোন পরিবার হইতে বিচ্ছিন্ন নয়। প্রতিবেশী প্রতিবেশীর সুখ-দুঃখের সান্নিধ্য জড়িত। এক পরিবারের কার্য-কলাপ অন্য পরিবারের সমালোচনার বিষয় হইতে পারে। উমাকে ভিখারী শিবের হস্তে সমর্পণ করিবার বিষয়ে প্রতিবেশীর সমালোচনা ভীত হইয়া উঠিয়াছে এবং তাহাতে মেনকা বিচলিত হইয়াছেন। বাঙলা দেশে প্রতিবাসীরা কেবল নিন্দা-সমালোচনায় তৎপর নহেন, তাহারা সুখ-দুঃখেরও সমভাগী। কোন গৃহের কত পতিগৃহ হইতে পিতৃগৃহে আসিলে, আনন্দের দিনে যেমন তাহারা প্রতিবেশীর আনন্দাংশ গ্রহণ করেন— তেমনিই কত্কার পতিগৃহে যাত্রার দিনে তাহারা দল বাধিয়া আসিয়া বেদনারও অংশ গ্রহণ করিয়া থাকেন। অশ্রুসজল নয়নে তাহারাও মাঝে মাঝে প্রদান করেন, ‘নয়ন মুদে দেখ না হৃদে কোথায় তোমার উম্ম নেই।’ প্রতিবাসী প্রতিবাসিনীর এই-দরদী মন বাঙলার পল্লীসমাজের একটি অমূল্য সম্পদ। ‘বঙ্গে প্রতি-বাসীমাত্রেই দুর্জন’ (সঞ্জীবচন্দ্র)—এ উক্তি পক্ষপাতহীন বলিয়া মনে হয়।

[এইরূপে আগমনী ও বিজয়ার গানে গ্রাম-বাঙলার নানারূপ সমাজ চিত্রের প্রতিলিপি পাওয়া যায়। বাঙলার শারদ প্রকৃতি, বাঙলার উৎসব, বাঙলার সামাজিক রীতি-নীতি বাঙালীর গার্হস্থ্য জীবনের আনন্দ-বেদনার সংবাদে আগমনী ও বিজয়ার গানগুলি প্রাণময়]

আগমনী ও বিজয়া সঙ্গীতে শক্তিতত্ত্ব :

আগমনী ও বিজয়ার গানে শাক্তের ভাব-সাধনা কি ভাবে রূপায়িত হইয়াছে তাহা আলোচিত হইয়াছে। এখন এই সকল গানে কিরূপে শক্তিতত্ত্বের কথা প্রকাশিত হইয়াছে, তাহার আলোচনা করা যাইতেছে। অ, উ, ম,—ব্রহ্মা, বিষ্ণু মহেশ্বর—সৃষ্টি, স্থিতি ও প্রলয়ের এই ত্রিমূর্তি। ভারতীয় জীবনে স-শক্তি এই ত্রি-মত্তিকেই উপাসনা করা হয়। জ্ঞানী সন্ন্যাসীর প্রণব এই অ, উ, ম, অর্থাৎ ‘ওম্’, যোগীরা ইহাকেই বলেন উ-অ-ম=‘বম্’; গৃহীর পক্ষে ইহাই আবার উ-ম-অ=‘উম্’। আগমনী ও বিজয়া গানের কেন্দ্রে রহিয়াছেন এই ‘উমা’—সৃষ্টি-স্থিতি-প্রলয়ের অধিকর্তা জগদীশ্বরী। একদিকে তিনি গিরিজাভবানী, ‘মেনানন্দকবী’ গৃহ-কত্তা—একোবারে সাধারণ মানবী, অতীতকালে তিনিই আবার জগৎ-জননী। স্থূল জগতে কত্তারূপে, জায়্যারূপে এবং জননী রূপে তিনি লীলা কবিতা চলিয়াছেন।) মানবের মেহে-প্রেমে বন্দী হইয়া মানবীয় ভাব প্রকাশ করিতেছেন : কখনও জননীর স্তন্য পান করিতেছেন, কখনও চাঁদ ধরিয়া দিবার বায়না ধরিতেছেন, কখনও পিতাকে প্রণাম করিতেছেন, কখনও মায়ের গলা জড়াইয়া ধরিয়া কাঁদিয়া আকুল হইতেছেন। [নিখিল বিধে আনন্দের বাজার তিনিই সাজাইয়া রাখিতেছেন।) তিনি বে ‘গুণময়ী মা’, ‘লীলাময়ী মা’। তাঁহার লীলার কি অন্ত আছে? উমারূপে তিনি গৃহীকে লইয়া নানা খেলা খেলিতেছেন।

[কিন্তু এই ‘উমা’ সামাত্রা মেয়ে নয়। তিনি বহুরূপিণী। তিনি বিভূজা ইন্দুবদনী উমা মাত্র নহেন, তিনিই চতুর্ভূজা করালবদনী কালী :

লোলজিহ্বা শবাসনা, শব কর্ণে স্নশোভনা,

ভালে চন্দ্র ত্রিনয়না, মেঘবরণা—

বামা বাম দ্বিকরে নৃশুও রূপাণ ধরে,

বরাভয় দান করে, দক্ষিণ করে যতনে। (বনোয়ারীলাল)

ইনিই আবার দশভুজা, মহিষাসুরমর্দিনী :

এ যে করি-অরিতে করি ভর,

করে করিছে রিপু সংহার,

পদভরে টলে মহী মহিষনাশিনী। (দাশরথি রায়)

মোহযুগে জননী এ মেয়েকে চিনিতে পারেন না, তিনি চিনেন তাঁহার ইন্দুবদনা
বিন্দুজা উমাকে। মোহবশে তাই তিনি প্রশ্ন করেন :

গিরি, কার কণ্ঠহার আনিলে গিরিপুরে ?

এ তো সে উমা নয়—ভয়ঙ্করী হে, দশভুজা মেয়ে।

বস্তুতঃ যতদিন মোহ, যতদিন মায়া—ততদিন তত্ত্বদৃষ্টি খুলে না। জগজ্জননী যে
অনন্তরূপিণী, সে জ্ঞানও হয় না। তাই বিখরু পণীর বিখরুপ অজ্ঞাত থাকিয়া যায়।
ধিনি কালী, দুর্গা—তিনিই উমা। একই শক্তি জগৎ-ভার হরণের জন্ত ভিন্ন ভিন্ন শক্তি-
মূর্ত্তি গ্রহণ করিতেছেন, দম্ভজ-দলনী মূর্ত্তিতে অরিসংক্ষয় করিতেছেন। ইহাও তাঁহার
অনন্ত বিখলীলার আর এক দিক।

শক্তির এই যে অম্বরনাশিনী মূর্ত্তি—ইহাও বাহুরূপ, স্থলরূপ। বস্তুতঃ তিনি
অরূপ, অব্যক্ত—তিনি ‘পরো দিবা পরো এনা পৃথিব্যাঃ’, তিনি চৈতন্তরূপিণী চিন্মাত্রা।
সে রূপ স্থল দৃষ্টির আগোচর, অথচ তাহা পৃথিবীব্যাপী। যতদিন মায়ার অন্ধন চোখে
মাথানো থাকে, ততদিন সে রূপ বোধগম্য হয় না।) মাহু বুলে না, ‘নিত্যৈব সা জগ-
ন্মূর্ত্তিস্তয়া সর্ববিদং ততম্’—তিনি নিত্য ও জগন্মূর্ত্তিরূপ, তৎকর্তৃক এই সমস্ত ব্যাপ্ত।
(যখন প্রগাঢ়ভাবে ভাব-তন্ময়তা জন্মে তখনই মায়া-দৃষ্টি অপসারিত হয়, ঘরের উমাকে
ব্রহ্মরূপিণী, চৈতন্তরূপিণী, বিশ্বব্যাপিনী বলিয়া তখন প্রতীতি জন্মে। জননী যেনকাও
তাঁহার বাৎসল্য ভাবাপ্রিত তন্ময়তায় এই সত্য উপলব্ধি করিয়াছেন ; তখন স্থলানী কল্পা
উমার বিখরুপা মূর্ত্তি নয়নসম্মুখে উদ্ঘাটিত হইয়াছে এবং তিনি বলিয়া উঠিয়াছেন,

চৈতন্তরূপিণী তুমি ব্রহ্মময়ী,

ভূমি নাই যথায় এমন স্থান আর কৈ ;

ভোমায় দিলে বিদায়, সকলই যে যায় ;

(মাগো) ভোমায় অবলম্বন করি এই জগৎ রয়েছে।

(কাশাল হরিনাথ)

স্থল, হুম্ব এবং অব্যক্ত—এই তিন রূপে পরমা শক্তি অবস্থান করিতেছেন, শাক্ত
পদাবলীর আগমনী ও বিজয়ার শুদ্ধ বাৎসল্য রসাপ্রিত পদেও এই তত্ত্ব প্রকাশিত
হইয়াছে।

শাক্তপদাবলী ও শক্তিসাধন:

উপাস্তোত্র

॥ এক ॥

শক্তিতত্ত্বের গোড়ার কথা

শক্তিই তত্ত্বের উপাস্তোত্র। শাক্তপদাবলীর বহু কবিতায় শাক্তের উপাস্তোত্র দেবীর তত্ত্ব বর্ণিত হইয়াছে। তত্ত্ব বিশ্লেষণ করিয়া দার্শনিক মতবাদ প্রচার করা ইহাদের উদ্দেশ্য না হইলেও শাক্ত সঙ্গীত শক্তিতত্ত্বের নির্যাস লইয়াই রচিত। বিশেষ করিয়া 'ব্রহ্মময়ী মা', 'মা কি ও কেমন', 'ইচ্ছাময়ী মা', 'লীলাময়ী মা', 'কৰুণাময়ী মা', 'কালভয়-হারিণী মা' ও 'জগজ্জননীর রূপ' নামাক্রিত পদাবলীর মধ্যে শক্তিদেবীর স্বরূপ, গুণ ও স্থল রূপ—এক কথায় শাক্তের উপাস্তোত্রের বাবতীয় পরিচয় লিপিবদ্ধ হইয়াছে।

বেদে, দর্শনে ও পুরাণে শক্তিতত্ত্বের আভাস :

বেদে, দর্শনে, পুরাণেও শক্তিতত্ত্বের আভাস আছে। কিন্তু শক্তিতত্ত্বের মূল উৎস অগণিত শাক্ত আগম গ্রন্থ। এগুলি তন্ত্রশাস্ত্র নামে পরিচিত। তত্ত্বের সিদ্ধান্ত বৈদিকী সিদ্ধান্ত হইতে স্বতন্ত্র কেন, তাহার কারণ আমরা পূর্বেই উল্লেখ করিষাছি।

বৈদিক সাহিত্যে পুরুষ ও প্রকৃতির মধ্যে পুরুষেরই প্রাধান্য। 'কস্মৈ দেবায় হবিষা বিধেম' বলিয়া যে দেবতার উদ্দেশ্যে ঋষিগণ হবি নিবেদন করিয়াছেন, সেই 'ক'-দেবতা পুরুষ। নারী এই পুরুষের ছায়াসঙ্গিনী, অপ্রধান। পুরুষই পরম কারণ, তিনিই বিশ্বের নিয়ন্তা, জগৎপতি। উপনিষদে মহৎ বস্তু ব্রহ্ম 'পুরুষ' (পুরুষং মহাস্বং) এবং সেই 'ব্রহ্ম-পুরুষ'ই—সর্বাস্তর্গম্যমী, সর্বভূতাস্তরায়াম্।

বেদান্তসূত্রও ব্রহ্মপ্রতিপাদক। 'অথাতো ব্রহ্ম জিজ্ঞাসা' করিতে গিয়া সূত্রকার প্রসঙ্গতঃ 'মায়ার' উল্লেখ করিয়াছেন। এই মায়ার মিথ্যা প্রাহেলিক। ব্রহ্মই একমাত্র সত্য—জগৎ অসৎ। 'মায়য়া কল্পিতং জগৎ'—অতএব ব্রহ্ম ব্যতীত মায়ার ও জগতের কল্পনা ভ্রান্তি। ব্রহ্ম নিরূপাধি, নিঃস্বর্ণ। মায়াকে আশ্রয় করিয়া তিনি সগুণ রূপে প্রতিষ্ঠাভ হন। এই সগুণ ব্রহ্মই ঈশ্বর, বিশ্বপ্রাণী। কিন্তু সৃষ্টির কল্পনাটাই বেদান্তমতে স্বপ্নবৎ। তাহার পারমার্থিক কোন সত্তাই নাই, শুধু কাজ চালাইবার মত একটাব্যবহারিক কল্পনা। অতএব বেদান্তে (অষ্টৈতসিদ্ধান্ত মতে) পুরুষই এক ও অদ্বিতীয়, 'মায়ার' মিথ্যা ভ্রান্তিমাত্র।

কপিলমুনি প্রণীত সাংখ্য দর্শনে ‘প্রকৃতি’ এক স্বতন্ত্র সত্তা। পুরুষ ও প্রকৃতি ইহা পৃথক তত্ত্ব। সাংখ্যে পুরুষ অপেক্ষা প্রকৃতিরই প্রাধান্য। পুরুষ এখানে সাক্ষী, উদাসীন, অকর্তা; তবে তিনি ভোক্তা। প্রকৃতিই এখানে ‘প্রধান,’ ‘বাস্তব’। মহত্ত্বাদি ত্রয়োবিংশতি তত্ত্বের তিনিই মূল। কিন্তু সাংখ্যে প্রকৃতির প্রাধান্য কীৰ্ত্তিত হইলেও, প্রকৃতি জড়শক্তিমাত্র। ইনি ‘অচিৎ’, এক অন্ধ শক্তি। তত্ত্বের ‘চিন্মাত্রা’ মহাশক্তি হইতে ইনি পৃথক।

পুরাণে পুরুষ ও প্রকৃতির প্রতিমা—ব্রহ্মা, বিষ্ণু, মহেশ্বর ও শক্তি। পুরাণের দেব-প্রকৃতি বেদান্ত ও সাংখ্য দর্শনের ভিত্তিতে রচিত হইলেও পুরাণে শক্তির আসন সুপ্রতিষ্ঠিত। স্ত্রী-কারণবাদী পুরাণে তো বটেই, পুরুষ-কারণবাদী পুরাণেও প্রকৃতিই পুরুষ-শক্তি। দেবীই বিষ্ণুমায়া (বৈষ্ণবী শক্তি), ব্রহ্মাণী (ব্রহ্মার শক্তি) এবং মাহেশ্বরী (মহেশ্বরের শক্তি)। তবে, পুরুষ-প্রধান পুরাণে পুরুষেরই স্রষ্টৃত্ব ও কর্তৃত্ব, শক্তি তাঁহার অঙ্গগামী। সৃষ্টির বিষয়ে এই পুরুষ-প্রধানই পুরুষ-কারণবাদী বেদ, ব্রাহ্মণ বেদান্ত এবং পুরাণের শেষ সিদ্ধান্ত : In the majority of legends, Prajapati is indeed the only creator, from whom the world and beings derive their origin’^১

কিন্তু শাক্ত তত্ত্বের সিদ্ধান্ত ইহার বিপরীত। তত্ত্বে মাতৃকাশক্তিরই প্রাধান্য। বৈদিক সাহিত্যের কোন কোন স্থলে কিংবা পুরাণেও মাতৃকাদেবীর এই অপ্রতিহত প্রভাব দেখা যায়। ঋগ্বেদের দেবীস্তুতে (১০।১০।১২৫) দেবীই সকল সৃষ্টির মূল, তিনিই রাষ্ট্রী (ব্রহ্মাণেশ্বরী)। স্ত্রী-কারণবাদী উপনিষদে (ত্রিপুরোপনিষৎ) তিনি ‘বিশ্বচর্ষণা’—বিশ্বের সৃষ্টি ও প্রলয়কারিণী। মাতৃ-প্রধান পুরাণগুলিতেও (মার্কণ্ডেয় পুরাণ, কালিকা-পুরাণ, দেবী ভাগবত) শক্তিদেবীর সার্বভৌমিকত্ব প্রতিষ্ঠিত হইয়াছে। এ সকল স্থলে দেবীই পরম কারণ, ‘মহামায়া মূলভূতা’ (কালিকা পুরাণ, ৭৪ অঃ)।

স্বরূপতঃ পরাশক্তিই যে ব্রহ্ম বা ব্রহ্মময়ী, এ সিদ্ধান্তও পুরাণে পাওয়া যায়। হিমালয়ের কন্টারপে যখন তিনি হিমগৃহে আবিস্কৃত হইয়াছিলেন, তখন হিমরাজ তাঁহাকে প্রশ্ন করিলেন, তুমি কে, তোমার স্বরূপ কি? দেবী কহিলেন,

অহমেবাস পূর্বস্ত নাশ্রং কিঞ্চিন্নগাধিপ।

তদাত্মরূপং চিৎসংবিৎ পর ব্রহ্মৈক নামকং ॥^২

১। A Hist. of Indian Lit. Vol. I—Winternitz.

২। দেবী ভাগবত, ৭ম স্কন্ধ।

—হে গিরিরাজ, সৃষ্টির পূর্বে আমিই আত্মস্বরূপে বিদ্যমান ছিলাম। চিৎ-সংবিৎ-স্বরূপ পর-ব্রহ্ম আমারই নাম।

দেবী যেমন ব্রহ্মরূপিণী, তেমনই আবার তিনি বহুরূপধারিণী—‘তত্ত্বাঃ প্রপঞ্চরূপৈস্ত বহুভিঃ সৈবজীড়তি’।

মার্কণ্ডেয় পুরাণে দেখা যায়, ভগবতীর বহু শক্তির বিকাশ দেখিয়া শুভাসুর বলিতেছে, হে বলদর্পিতা দুর্গা, তুমি অল্প শক্তির সাহায্য লইয়া যুদ্ধ করিতেছ, ইহাতে আর কৃতিত্ব কি? ‘মা দুর্গে গর্ভমাবহ’—হে দুর্গে, তুমি গর্ভ করিও না। দেবী তখন উত্তর করিয়াছিলেন,

একৈবাহং জগত্যত্র দ্বিতীয়া কা মমাপরা ॥২

—এ জগতে আমি একা মাত্র বিরাজিতা, আমা ছাড়া আর দ্বিতীয় কে আছে? এই কথা বলিতে বলিতে দেখা গেল, সমস্ত শক্তিরূপা বিভূতি—ব্রাহ্মী, কৌমারী, মাহেশ্বরী, বৈষ্ণবী, বারাহী, নারসিংহী, ঐশ্বরী ও চামুণ্ডা—দেবীর দেহে বিলীন হইয়া গেলেন। মার্কণ্ডেয়পুরাণ মতে দেবী অক্ষরা, নিত্য্য, তিনিই সৃষ্টির ধারণী শক্তি, পালনী ও সৃজনী শক্তি এবং প্রলয়াস্তে সৃষ্টির বিশ্রাম; তিনিই বিশ্বের প্রকৃতি এবং ‘পরা পরাণং পরমা।’

তত্ত্বের শক্তিতত্ত্ব

মাতৃকাশক্তির এই পরম কারণত্ব ও সার্বভৌমিকত্ব লইয়াই তত্ত্বের শক্তিতত্ত্ব। সমগ্র তত্ত্বশাস্ত্রে শক্তিদেবীই ‘আত্মা’, ‘অদ্বিতীয়া’, ‘অক্ষরা’, ‘পূরণী’,। তিনিই সচ্ছিদানন্দরূপিণী পরমেশ্বরী ব্রহ্মময়ী, ‘স্বমেকা পরব্রহ্মরূপেণ-সিদ্ধা’ (রুদ্রধামল, ৪৭ পটল); তিনিই সগুণ ঈশ্বরী—‘সর্বশক্তিস্বরূপা সর্বদেবময়ী তত্ঃ’ (মহানির্ঝাণতন্ত্র), তিনিই মহাবিগ্ধা—‘মহাবিগ্ধা মহামায়া মহাযোগেশ্বরী পরা’ (কালীতন্ত্র, ১ম পটল); তিনিই অষ্টটনযটনপটায়সী মায়া। শাক্ততত্ত্বে শক্তিরই একাধিপত্য, তিনি মহাসম্রাজ্ঞী; The Great Sakti, the Great Mother, the Goddess, Who inspite of her countless names (Durgā, Kali Chandi etc.) is only one, the one Highest Queen (Paremeswari) ২

বিখিল জগতের মূলে এক অচিন্ত্য শক্তির লীলা দেখিয়া পাশ্চাত্য দার্শনিক হার্বার্ট স্পেন্সর বলিয়াছিলেন, An infinite and eternal Energy from which proceeds everything : তাত্ত্বিক সাধকও বলেন, বিশ্বভুবনে ও বিশ্বের অন্তরালে এক মহাশক্তির লীলা চলিতেছে। সেই অদ্বৈত শক্তি-উৎস হইতেই বিশ্বের বাবতীর

১। শ্রীশ্রীচণ্ডী, ১০ অধ্যায়।

২। A Hist. of Indian Lit Vol I—Winternitz,

প্রত্যক্ষ ও পরোক্ষ শক্তির বিকাশ : জড়ে ও জীবনে এই শক্তির লীলা । এই শক্তিই তাপ ও আলো, এই শক্তিই নাদ বা শব্দ : অবস্থানভেদে ইহাই স্থিতিশীল ও গতিশীল (Static & Dynamic) ; এক কথায় সৃষ্টির বাহা কিছু, সবই তিনি :

মহদাত্ত্ব পূর্ণ্যন্তঃ বদেতং সচরাচরম ।

ঔরৈবোৎপাদিতং ভদ্রে তদধীনমিদং জগৎ ॥^১

এই মহাশক্তি এক অব্যক্ত পরা অবস্থা হইতে কি ভাবে স্থূল বিশ্বে অবতীর্ণ হইতেছেন, কি ভাবে চিৎস্বন আনন্দস্বরূপ ক্রমে ক্রমে সঙ্কুচিত হইয়া বহির্বিষয়ে প্রকট হইতেছেন, তাহার সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম বিশ্লেষণ তত্ত্বশাস্ত্রে আছে । শাক্তমতে যে ষট্‌ত্রিংশ তত্ত্ব স্বীকৃত হইয়াছে, তাহা এই মহাশক্তিরই বিভিন্ন অবস্থার প্রকাশতত্ত্ব—‘একৈব শক্তিঃ অন্তর্মুখতয়া বিকসন্তী বিভাদিতত্ত্বরূপিণী, বহির্মুখতয়া সঙ্কুচন্তী মায়াদিতত্ত্বরূপিণী ।’ শক্তির এই প্রকাশের বিশ্লেষণ বিস্তৃত ভাবে পাওয়া যায় কাম্বীরী শৈবদর্শনের মধ্যে । তাহাতে এই ছত্রিশটি তত্ত্ব—গুরু, শুদ্ধাগুরু ও অগুরু এই তিন ভাগে বিভক্ত : (১) পাঁচটি শুদ্ধতত্ত্ব—শিব, শক্তি, সদাশিব, ঈশ্বর, বিভা, (২) সাতটি শুদ্ধাশুদ্ধতত্ত্ব—মায়া, কাল, নিয়তি, কলা, বিভা (অবিভা), রাগ ও পুরুষ এবং (৩) চব্বিশটি অশুদ্ধ তত্ত্ব—প্রকৃতি, মহৎ (বুদ্ধি), অহঙ্কার, মন, পঞ্চতমাত্র (রূপ, রস, গন্ধ, শব্দ, স্পর্শ), দশ ইন্দ্রিয় (পঞ্চ জ্ঞানেন্দ্রিয়—চক্ষু, কণ, জিহ্বা, নাসিকা ও ত্বক্ এবং পঞ্চ কর্ম্মেন্দ্রিয়—বাক্, পাণি, পাদ, পায়ু ও উপস্থ) এবং পঞ্চভূত (ক্রিতি, অপ্, তেজ, মরুৎ, ব্যোম্) ।

বাঙলাদেশে যে তত্ত্বগ্রন্থ ও তাত্ত্বিক নিবন্ধগুলি প্রচলিত আছে (যেমন—কুলার্ণবতত্ত্ব মহানির্বাণতত্ত্ব, তত্ত্বসার, শাক্তানন্দ-ভরঙ্গিণী ইত্যাদি), তাহাতে শক্তিতত্ত্বের এই সূক্ষ্ম বিশ্লেষণ পাওয়া যায় না । এদেশে দর্শনের আলোচনা অপেক্ষা ক্রিয়া (সাধনা) এবং চর্য্যার (আচার-আচরণ) উপর গুরুত্ব দেওয়া হইয়াছে । বস্তুতঃ তাত্ত্বিক সাধনা ক্রিয়ামূলক (Practical) এবং ইহা প্রবর্তিত হইয়াছে সাধারণ লোকের জ্ঞান—বাহারা ‘ব্রহ্মায়ুর্মল-মতয়ো রোগশোকসমাকুলাঃ’ (মহানির্বাণতত্ত্ব) । তাহাদের নিকট দার্শনিক তত্ত্বালোচনা অপেক্ষা যে ক্রিয়া আশু সিদ্ধিপ্রদ তাহার স্থানই মুখ্য । মনে হয়, শক্তিতত্ত্বের সূক্ষ্ম বিশ্লেষণগুলি পরবর্তীকালের পণ্ডিতগণের বোজনা । আদৌ ইহাতে সূক্ষ্ম কোন দার্শনিক তত্ত্ব ছিল না ।

১ । মহানির্বাণতত্ত্ব, ৪র্থ উল্লাস ।

তথাপি এদেশে প্রচলিত সাধনা-ক্রিয়ার মধ্যেও ইতস্তত বিক্ষিপ্ত সূক্ষ্ম নিগূঢ় শক্তি-তত্ত্বের আভাস পাওয়া যায়। সামগ্রিক ভাবে শক্তির প্রকাশকে বুঝিতে হইলে উহা জানা আবশ্যক। তাই নিয়ে সংক্ষেপে শক্তিতত্ত্ব আলোচিত হইল।

শিব ও শক্তি (শিব-শক্তি) :

সৃষ্টির মধ্যে স্থূলরূপে প্রকট যে শক্তি অর্থাৎ বাহ্য ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য, তাহাই আবার ইন্দ্রিয়াদির অগম্য, বোধাতীত। শক্তি একই আধারে বিখ্যাতীর্ণ ও বিখ্যাত্তক (Transcendent and Immanent), নিরাকারা ও সাকারা (‘সাকারাহপি নিরাকারা’—মহানির্বাণতত্ত্ব)। এইখানেই শক্তিতত্ত্বের অভিনবত্ব ও গূঢ় তত্ত্ব নিহিত। বেদান্তে বা সাংখ্যে ‘মায়’ কিংবা ‘প্রকৃতির’ নির্বিশেষরূপ নাই। বেদান্তে যে নিষ্কল ব্রহ্ম বা পরমতত্ত্বের কথা বলা হইয়াছে, তিনি নিষ্ক্রিয়। তাঁহার গুণময় রূপের কল্পনাও ভাক্ত। সাংখ্যের পুরুষও নির্বিকার, তাঁহার ইচ্ছা, ক্রিয়া কিছুই নাই। তন্ত্রেও যে পরম শিবের কথা বলা হইয়াছে, তিনিও নিষ্ক্রিয়, নিগুণ, বিকাররহিত, সাক্ষী—‘বিকাররহিতঃ সাক্ষী শিবো জ্ঞেয়ঃ সনাতনঃ’ (প্রয়োগসার)। কিন্তু তন্ত্রমতে শিব পরম শাস্ত, পরিস্পন্দহীন হইলেও অতি সূক্ষ্মভাবে স্পন্দশীল। এই অতি সূক্ষ্ম স্পন্দন বা ক্রিয়া স্থূলবুদ্ধির অগম্য, কিন্তু তাহার অস্তিত্ব আছে। অস্তিত্ব যে আছে, তাহার প্রমাণ সৃষ্টির মধ্যে এই শক্তিস্পন্দনের প্রকাশ। শাক্তমতে—‘শক্তি-শক্তিমতৌরভেদঃ’। শক্তি ছাড়া শিব নাই, শিব ছাড়া শক্তি নাই। ‘চন্দ্র-চন্দ্রিকয়ো যথা’, তেমনই শিব-শক্তি অঙ্গাঙ্গিভাবে যুক্ত। শিবাবস্থায় শক্তি শিবের সহিত ‘অবিনাভাবে’ যুক্ত থাকেন, যেন তিলের মধ্যে তৈল। তখন এই শক্তিও শিবের মত স্পন্দশীল, পরম শাস্ত, নির্বন্দ, বিকাররহিত—‘অব্যাকৃতা হি পরমা প্রকৃতিঃ’ (ত্রিগীচণ্ডী)। এ অবস্থায় শিবের সহিত শক্তির কোন প্রভেদ নাই। শাক্তের শক্তিতত্ত্বের ইহাই আদিস্তর। ইহাই তত্ত্বের অদ্বৈত তত্ত্ব। অদ্বৈত অর্থাৎ ‘শক্তি-বিশিষ্টাভেদে’। এই তত্ত্ব নিত্য, অক্ষয়, অক্ষর; ইহা নির্বিকল্প, নিরূপাধি; ইহা বর্ণাতীত, বর্ণনাতীত—‘ন গুণেষু ন ভূতেষু বিশেষণ ব্যবহিতা’ (প্রপঞ্চসারতন্ত্র)। ইহা ‘তত্ত্বসংজ্ঞা’ মাত্র। ইহা পুরুষও নয়, স্ত্রীও নয়—আবার পুরুষ ও স্ত্রী উভয়ই। এই নিত্য বস্তুটি যে কিরূপ, তাহা বুঝিবার ও বুঝাইবার সাধ্য কাহারও নাই, অর্থাৎ তাহা ‘অপ্রতর্ক্য’—Beyond all human conception and discussion (Arthur Avalon) ; মহাশক্তির এই অচিন্ত্য, অব্যক্ত, নির্বিশেষ, নিরূপাধি অবস্থাই তাঁহার ব্রহ্মময়ী অবস্থা অর্থাৎ পরম শিবের অবস্থা।

ঠাকুর রামকৃষ্ণ দেব অতি সহজ ভাষায় তত্ত্বের এই দ্রুত, দ্রুতগম্য তত্ত্বটিকে বুঝাইতেন, তিনি বলিতেন, ‘ব্রহ্ম আর শক্তি অভেদ। এককে মানলেই আর একটিকে মানতে হয়। যেমন অগ্নি আর তার দাহিকাশক্তি; অগ্নি মানলেই দাহিকাশক্তি মানতে হয়, দাহিকাশক্তি ছাড়া অগ্নি ভাবা যায় না, আবার অগ্নিকে বাদ দিয়ে দাহিকাশক্তি ভাবা যায় না; সূর্য্যকে বাদ দিয়ে সূর্য্যরশ্মি ভাবা যায় না; সূর্য্যের রশ্মিকে ছেড়ে সূর্য্যকে ভাবা যায় না।’^১

অর্থেত সত্তার সহিত অভেদে বৃত্ত এই শক্তি হইতেই হৃদয় ও মূল সৃষ্টির উদ্ভব। শক্তির কার্য্যকরী ক্ষমতা থাকিলেও পরা অবস্থায় ‘পরা শক্তি: শিবতত্ত্বৈকতাং গতা’ (বায়বীয় সংহিতা)—তখন শক্তি শিবের অন্তর্লীন। তখন সৃষ্টি নাই, শক্তির সংগরণ নাই। এ অবস্থায় শিব ও শক্তি যেন লীলারত, আনন্দমগন—‘শক্তি: শক্তিমৎ-সামরন্তায়্যা’, ‘নিত্যানন্দাভিধানম্’। বাইরে পরম শান্ত, নিষ্পন্দ, নির্বিকল্প, নির্বিশেষ।

প্রস্তুতা, অন্তর্লীন শক্তির জাগরণ হেতু শান্ত চিদঘন সত্তা অতি হৃদয়ভাবে পরিম্পন্দিত হয়। তত্ত্বমতে সৃষ্টির যাবতীয় প্রকাশ শক্তির। শিব শান্ত, শক্তিই তাঁহার ক্রিয়া ও প্রকাশ; “Tantras apparently lay emphasis upon the dynamic principle, Sakti, which is integrally connected with Siva...Sakti is the moving principle and Shiva is calm.”^২; এইজন্য তত্ত্বে এই শক্তিকে বলা হয় মহাশক্তি—‘আত্মা পরমা শক্তি: সর্ব্বশক্তিস্বরূপিণী’ (মহানির্বাণ তত্ত্ব)। তত্ত্বোক্ত যাবতীয় তত্ত্ব এই শক্তি হইতেই উদ্ভূত।

নাদ ও বিন্দু:

মহাশক্তি বখন স্থির, নিষ্কল্প—তখন সৃষ্টি নাই; তখন পরম শিবের অবস্থা শান্ত, নিষ্ক্রিয়, মৃতবৎ, জড়পদার্থের অনুরূপ। শক্তির প্রথম স্ফুরণে শান্ত শিব অতি হৃদয়ভাবে স্পন্দিত হন, তখন যেন তিনি নিজের মধ্যেই নিজের চৈতন্তরূপ দেখেন। ইহা পরম শান্ত সত্তার ‘পূর্ণাহুতা’ অবস্থা, শক্তির প্রাথমিক অতি হৃদয় উদ্ভব। ইহা নির্বিশেষের প্রথম সবিশেষত্ব। বাইরে প্রকাশহীন, অন্তরে স্বাত্মানন্দে বিভোর। শক্তি-বিশিষ্ট শিব-শক্তির প্রথম প্রকাশ বলিয়া ইহাকে বলা হয় শক্তি তত্ত্ব।

১। শ্রীশ্রীরামকৃষ্ণকথামৃত।

২। Eastern Lights—Dr. Mohendranath sircar.

এই শক্তি হইতে অতি সূক্ষ্ম ‘পরানাদ’-এর উৎপত্তি হয়। ইহা স্বয়ং পরিম্পন্নিত। নাদ স্পন্দনাত্মক। তাই নাদ একই আধারে প্রভাশ্বর (Light) এবং ধ্বনি (Sound); স্পন্দনই দীপ্তি, স্পন্দনই ধ্বনি। সুহৃৎ জ্যোতি বা ধ্বনির আকারেই শক্তির অতি প্রাথমিক বিস্তৃত প্রকাশ ঘটে। কোনকোন তত্ত্বগ্রন্থে শক্তি হইতে ‘বিন্দু’র উৎপত্তির কথা বলা হইয়াছে। কিন্তু বিখ্যাত তাত্ত্বিক আচার্য লক্ষণ দেশিকার ‘শারদাতিলক’ গ্রন্থে, শক্তিতত্ত্বের পরেই নাদের কথা বলা হইয়াছে। নাদ হইতে বিন্দুর উৎপত্তি। তিনি বলিয়াছেন, সচ্চিদানন্দবিভব স-কল পরমেশ্বর হইতে শক্তি, শক্তি হইতে নাদ এবং নাদ হইতে বিন্দুর উৎপত্তি :—

সচ্চিদানন্দবিভবাং সকলাং পরমেশ্বরাং ।

আদীচ্ছক্তিস্ততো নাদো নাদাবিন্দুঃ সমুদ্ভবঃ ।^১

এই নাদ অতি সূক্ষ্ম, ইহাতে স্থূল কোন সৃষ্টিই নাই। ইহা অপ্রাকৃত, অব্যক্ত—সূক্ষ্ম শুদ্ধ, নির্মল—অ-শ্রুত এক ছন্দ-স্পন্দন। সূক্ষ্ম ধ্বজাত্মক এই নাদের ঘনীভূত অবস্থা ‘বিন্দু’। শক্তি যেন ‘বিচিকীষু’ হইয়া বিন্দু প্রাপ্ত হয় : ‘বিচিকীষু’ ঘনীভূত কচিদভ্যোতি বিন্দুতাম্ ।^২ ইহা স্থূল বিন্দু নয়, অব্যক্ত মহাবিন্দু। ইহাতে শক্তি আধিক্যের ক্রিয়াশাল হইলেও এ অবস্থাতেও প্রাকৃত সৃষ্টি নাই। প্রাকৃত সৃষ্টির উর্ধ্বে ইহা এক অপ্রাকৃত সৃষ্টির অবস্থা, যেন ‘সৃজতি আত্মানমাশ্রনা’। কিন্তু বিন্দু স্থূল প্রকাশ না হইলেও স্থূল সৃষ্টির সম্ভাবনায় পূর্ণ। বিন্দুকে ‘হংস’ও বলা হয় : ‘হং’ শিবরূপী পুরুষ, ‘সঃ’ শক্তি। হংসরূপী বিন্দু যেন রমণানন্দে বিভোর শিব ও শক্তির যুগলক অবস্থা, কিন্তু পরা অবস্থা হইতে অনেকটা সঙ্কুচিত এবং সৃষ্টির সম্ভাবনায় পরিপূর্ণ। ‘অবিনাভাবলক্ষণা’ এবং ‘চিহ্নপিলী’ শক্তি এখানে ‘বিবর্তেচ্ছা সমন্বিতা’।

এই বিন্দু ত্রিধা বিভক্ত হইয়া স্থূল বিন্দু, নাদ ও বীজে রূপান্তরিত হয়। এই বিন্দু শিবাশ্রয়, নাদে শক্তির সঞ্চার আধিক এবং বীজে উভয়াশ্রয়ক। বস্তুতঃ সূক্ষ্ম স্পন্দনে অভিযুক্ত শিব-শক্ত্যাশ্রয় পরা বিন্দু ‘কাল’-সান্নিধ্যে বৈষম্য প্রাপ্ত হইয়া সৃষ্টির সম্ভাবনায় পূর্ণ বিন্দু, নাদ ও বীজ হয়। শাক্ত সিদ্ধান্ত অনুযায়ী এই ‘কাল’ও নিত্য, ইহা শিবেরই রূপভেদ মাত্র। এই কালের সম্মিথানে পরাবিন্দু হইতে স্থূল বীজের উৎপত্তি।

১। শারদাতিলক, প্রথম পটল।

২। প্রপঞ্চসারতত্ত্ব, প্রথম পটল।

শব্দব্রহ্ম ও কুলকুণ্ডলিনী :

বিদ্যুৎ বিদীর্ণ হইবার সময় যে অব্যক্ত রব উথিত হয়, তাহাকে ‘শব্দব্রহ্ম’ বলে। শব্দ-ব্রহ্ম স্থূল স্রষ্টিতে প্রকট বিদ্যুৎ, নাদ ও বীজেরই প্রতীক—ইহা বিদ্যুৎ-বীজ-নাদাত্মক। স্থূল স্রষ্টির মধ্যে শব্দব্রহ্ম রূপেই শক্তির প্রকাশ ঘটে। ইহা শব্দার্থের প্রকাশক। এই শব্দব্রহ্ম কুলকুণ্ডলিনীরূপে জীবদেহে অবস্থান করেন।

ভিত্তমানাং পরাধিনোরব্যক্তাত্মা রবোহভবৎ ॥

তৎ প্রাণ্য কুণ্ডলীরূপং প্রাণিণাং দেহমধ্যগম্ ॥

বর্ণাশ্রুণাবিভবতি গগনপদ্মাদিভেদতঃ ॥ ১

কুণ্ডলিনী মহাশক্তি হইতে অভিন্না। শক্তির সঙ্কুচিত রূপটিই কুণ্ডলীভূত রূপ। এইজন্য ইহা জটপাকানো অর্থাৎ কুণ্ডলীভূত। ইহা সান্নিধ্যব্রতাকৃতি ও ভূজগাকার। সূক্ষ্মা নাড়ীর অঙ্গভূত ছিদ্রে, দেহস্থ আধারকমলে স্বয়ম্ভু লিঙ্গকে বেষ্টন করিয়া ব্রহ্মচার আচ্ছাদন পূর্বক ইনি অবস্থান করেন। ইনি প্রসুপ্তা। এই অবস্থায় তাঁহার ‘ষ শ্বাসোচ্ছ্বাস, তাহাই জীবের জীবনপ্রবাহ—‘শ্বাসোচ্ছ্বাসবিভজনেন জগতাং জীবো যস্য ধার্যত’ (ষট্চক্রনিকরণ)। প্রসুপ্ত অবস্থায় তাঁহার মুখ হইতে মত্ত অনির মত যে অশ্রুট স্তমধুর গুঞ্জন উথিত হয়, তাহাই বর্ণাত্মক কাব্য। কুণ্ডলিনী ‘পরঃব্রহ্মরূপিণী’, ইনি ‘নিত্যানন্দ পীযুষধারধরা’; ইনি একদিকে ‘অঘটন ঘটন পটীয়সী’ ‘অতি কুশলা’—শিব ও জীবকে মোহমুগ্ধ করিয়া রাখেন, তেমনি আবার ইনি অতৃদিকে জ্ঞানরূপা—‘নিত্য প্রবোধোদয়া’। এই কুণ্ডলিনী দেহস্থ পদ্যের দলে দলে ছন্দে ছন্দে বিরাজমানা। ইনিই নাদের পরা, পশুস্ত্রী, মধ্যমা ও বৈশ্বরী রূপে প্রকাশিতা হন। অপরূপ ইহার রূপমাধুরী, অদ্ভুত শক্তি। সাধক যোগী স্বদেহে ইহাকে ধ্যান করেন, আধারকমলে প্রসুপ্তা কুণ্ডলিনীকে জাগরিত করিয়া ষট্চক্র ভেদপূর্বক সহস্রার কমলে পরম শিবের সহিত মেলন করেন। ইহাই তান্ত্রিক যোগ এবং এই যোগে সিদ্ধ হইলেই পুরুষার্থসিদ্ধি।

সদাশিব, ঈশ্বর, বিজ্ঞা :

বিদ্যুরূপিণী শক্তি হইতে ‘সদাশিব’ ভবের উৎপত্তি। পরম শিবের যে মায়াচ্ছাদিত রূপ, তাহাই সদাশিব। ‘জগৎসাক্ষী সর্বব্যাপী সদাশিবঃ’—ইহা ‘পূর্ণাহস্তা’র ‘ইদম্ভা’ রূপে প্রকাশ। সদাশিব হইতে ‘ঈশ্বর’ অর্থাৎ রূদ্র, বিষ্ণু, ব্রহ্মা।

প্রাকৃত সৃষ্টির উদ্দেশ্য ইহাদের অবস্থান এবং ইহার জ্ঞানবোধে প্রদীপ্ত ; ইহাদের ক্রিয়া ও শক্তি সমস্ত কিছুই শুদ্ধ নির্মল ও অনির্বচনীয় ছন্দে স্পন্দিত। এই ঈশ্বর হইতে ‘বিদ্যাতত্ত্বের’ আবির্ভাব। এই বিদ্যা অন্তর্মুখী, ইহার ছন্দ অপ্রাকৃত ছন্দ—কিন্তু ইহা হইতেই আবার শুদ্ধাশুদ্ধ তত্ত্বগুলির প্রকাশ। তন্মধ্যে এই ‘বিদ্যা’তত্ত্ব যেন সন্ধ্যার গোখলি, আলো-আঁধার ব্যক্তাব্যক্তের সন্ধি। কারণ শক্তির এই ভূমিকা হইতেই ‘মায়ী’-তত্ত্বের আরম্ভ। কিন্তু মনে রাখিতে হইবে, এই বিদ্যা শুদ্ধা বিদ্যা।

মায়ী :

মায়ীতে শক্তির সঙ্কোচ। ইহা শুদ্ধাশুদ্ধ তত্ত্বের আদি কারণ। এই মায়ার ভূমিকা হইতেই পঞ্চকঙ্ক বা আবরণ—কাল, নিয়তি, কলা, অবিদ্যা ও রাগ। ‘পুঙ্খ’ সঙ্কুচিত শক্তির শেষ শুদ্ধাশুদ্ধ কপ। ইহার পরেই প্রাকৃত সৃষ্টির কারণ ‘প্রকৃতি’র স্থান। প্রকৃতি স্থূল সৃষ্টির প্রসূতি। অশুদ্ধ তত্ত্বগুলির উৎপত্তি ইহা প্রকৃতি হইতে।

প্রকৃতি :

সাংখ্য দর্শনে প্রকৃতির বিশিষ্ট ভূমিকা আছে। সেখানে প্রকৃতি অন্ধ এক জড়শক্তি, প্রপঞ্চসৃষ্টির মূলীভূত কারণ। সত্ত্ব-রজঃ-তমো-গুণের সাম্যাবস্থা হইতে বিকার প্রাপ্ত হইয়া প্রকৃতিই স্থূল জগতে ত্রয়োবিংশতি তত্ত্বরূপে প্রকট হন। প্রকৃতির প্রথম বিকার ‘মহৎ’ বা বুদ্ধি। বুদ্ধি হইতে ‘অহঙ্কার’। অহঙ্কার হইতে মন, পঞ্চতন্মাত্রা, দশেন্দ্রিয় (পঞ্চ জ্ঞানেন্দ্রিয় ও কর্মেন্দ্রিয়) এবং স্থূল পঞ্চভূত উৎপন্ন হয়। এই পঞ্চ ভূতের সমষ্টি চরাচর^১ জগৎ। সৃষ্টির ক্রম সাংখ্যে ও তন্মধ্যে একই প্রকার ক্রম এক প্রকার হইলেও, সাংখ্যের প্রকৃতি ও তত্ত্বের প্রকৃতিতে প্রভেদ আছে। সাংখ্যে প্রকৃতির ব্যবহারিক সত্তা স্বীকৃত হইয়াছে। তাঁহার কোন পারমার্থিক সত্তা নাই। কিন্তু তন্মধ্যে প্রকৃতির ‘পরী’ অবস্থা আছে। পরাপ্রকৃতি—‘পরী পরাণাং পরমা’। সাংখ্যদর্শনে প্রকৃতি ‘অচিৎ’, অন্ধ এক জড়শক্তি—কিন্তু তন্মধ্যে প্রকৃতিও চিত্তিশক্তি—‘চিত্তিরূপেণ বা কৃৎসন্ম এতদ্ব্যাপ্য স্থিতা জগৎ’ (ত্রিশীচণ্ডী)। চৈতন্যপীণী মহাশক্তিই নিজ ইচ্ছাবলে প্রকৃতিতত্ত্বের ভূমিকায় অবতীর্ণ হন। প্রকৃতি এখানে ‘চিদ্রূপা’—মহাশক্তিরই একটি সঙ্কুচিত রূপ, যেন বিক্ষেপিত আবৃত চৈতন্য। তাই বলা হয়, ‘প্রকৃতি শক্তিজুষ্টিতা’।

১। ‘পঞ্চ ভূতায়কং সর্বং চরাচরমিহ জগৎ’ (শারদাতলিক)। চর=যেবাওজরায়ুজ জীব; অচর=গিরি-বৃক্ষাদি।

তাহা হইলে দেখা যাইতেছে, এক মহাশক্তিই বিভিন্ন প্রকারে অপ্ৰাকৃত ও প্রাকৃত সৃষ্টির মধ্যে বিকশিত হইতেছেন। ইনিই পরাশক্তি বা ব্রহ্মময়ী—‘প্রাধানিকং ব্রহ্ম পূমান্’। ইনিই হৃদয় সর্বশেষ ঈশ্বর বা বিজ্ঞাতত্ব, ইনিই আবার বহির্মুখী মায়া বা প্রকৃতি। শক্তি সর্বাঙ্গিকা, সকল বস্তু নিয়মনকারিণী। ‘পঞ্চদশী’তে বলা হইয়াছে, আনন্দময় কোষ হইতে আরম্ভ করিয়া ইনি সর্বভূতে নিগূঢ় হইয়া রহিয়াছেন :

শক্তিরন্তৈশ্বরী কাচিৎ সর্ববস্তু নিয়ামক।

আনন্দময়মাত্র্য গুঢ়া সর্বেষু ভূতেষু ॥

এই শক্তি হৃদয় হইতেও হৃদয়, আবার স্থূল হইতেও স্থূলতম। ইনি চরাচর ব্যাপ্ত করিয়া বিরাজ করিতেছেন। দৃশ্যমান নিখিলজগতে ও অদৃশ্য সৃষ্টিতে এই শক্তিরই লীলা। সূর্য্য, চন্দ্র, অগ্নি সমস্ত তেজোময় পদার্থের ইনিই উপাদান ও পরিচালিকা।

অণোরনীয়সী স্থূলাং স্থূলা ব্যাপ্তচরাচরা।

আদিত্যেন্দ্রিয় তেজোময় যদ্ যত্তত্তময়ী বিভূঃ ॥ (প্রপঞ্চসারভঙ্গ)

এক মহাশক্তির এই চরাচর ব্যাপ্ত লীলাকে হৃদয়ঙ্গম করাই শাস্ত্রের সাধনা। শাস্ত্রের দৃষ্টিতে শক্তি সর্ব-সঞ্চারিণী।

। দুই ।

ব্রহ্মময়ী মা

শাস্ত্রাগমসম্মত শক্তিতত্ত্বের বিবিধ সিদ্ধান্ত লইয়া শাক্তপদাবলীর উপাস্ততত্ত্বমূলক সঙ্গীতগুলি রচিত হইয়াছে। শক্তির যে নির্বিশেষ তত্ত্ব, তাহাই পরাতত্ত্ব; এই অবস্থায় কালীই ব্রহ্ম, তিনিই ‘ব্রহ্মময়ী মা’। তখন তিনি রূপহীন, নামহীন, নির্জিয়। সৃষ্টি-স্থিতি-প্রলয়ের অধিকর্ত্রী হইয়াও তিনি তখন নিগুণ। মায়ের এই তত্ত্ব স্থূলবুদ্ধির অগম্য। ‘ব্রহ্মময়ী মা,’ মা কি ও কেমন’ অধ্যায়ের সঙ্গীতাবলীর মধ্যে ব্রহ্মময়ী মায়ের স্বরূপ বর্ণিত হইয়াছে। পরাশক্তির যে অবস্থা অব্যক্ত, অচিন্তনীয় ও বোধাতীত—তাহাকে শক্তি-সাধক কবিগণ ‘ব্রহ্মময়ী’ বলিয়া অভিহিত করিয়াছেন।

শাক্তপদাবলীর কবিগণের মনেও এই প্রশ্নটি উদিত হইয়াছিল, দৃশ্যমান জগৎসৃষ্টির পূর্বে মায়ের রূপটি কেমন ছিল ?

রূপাদি না হতে সৃষ্টি, তুমি হতে কেমন দৃষ্টি

তখন কটা হাতে, কি বেশেতে, কার ধ্যানেতে থাকতে কোথায় ?

পৃথিবী হয়নি যখন, চন্দ্র সূর্য্য ছিল না মন,

তখন ঘোর অন্ধকারভূতে, কি ভাবে কে দেখতো তোমায় ?

(তারিণীপ্রসাদ জ্যোতিষী)

এই ছরুহ প্রশ্নের উত্তরে সাধক কবিগণ যাহা বর্ণনা করিয়াছেন, তাহাই ব্রহ্মময়ী মায়ের স্বরূপ।

তখন সূর্য্য ছিল না, চন্দ্র ছিল না। ঘোর অন্ধকারে সে এক মহানির্বাণের অবস্থা। সে মহাতমিস্রার দেশে দিবস নাই, সন্ধ্যাও নাই। কেবল,

অনন্ত আঁধার কোলে মহানির্বাণ হিলোলে

চিরশাস্তি পরিমল অবিরল যায় ভাসি। (অজ্ঞাতনামা কবি)

সেই নির্বিড় অন্ধকারে, পরমা শাস্তির মধ্যে বর্তমান ছিলেন কেবল ব্রহ্মময়ী মা। তিনি ‘আদিতুতা সনাতনী’; তিনি অরূপ, নিগুণ নির্বিবকার। কিন্তু তিনি চিরময়ী—‘চিৎ অভিমুখী’, আনন্দরূপা আনন্দময়ী। অরূপ হইলেও তিনি অপরূপ, মহাতমসায় তিনি জ্যোতিষ্মতী : ‘নিবিড় আঁধারে চমকে অরূপরাসি’। ইহা যেন এক মহাসমাধির অবস্থা। বাইরে নিষ্পন্দ, অন্তরে অতি হৃদয় অব্যক্ত স্পন্দন।

এ অবস্থায় তিনি অধৈত হইলেও শিব-বিশিষ্টাধৈত। শক্তিতত্ত্বের অধৈতবাদ বেদান্তের অধৈতবাদ হইতে এইখানে স্বতন্ত্র। সর্ব্ব অবস্থাতেই ‘আত্মারামের আত্মা

কালী'। নির্বিবকার নিরাকার অবস্থাতেও পরাশক্তি পরমশিবের সহিত সংযুক্ত, অর্থাৎ 'শক্তি-শক্তিমৎ-সামরজ্ঞাত্বা'। এই অবস্থায় ক্রিয়ার বহিঃপ্রকাশ থাকে না, কিন্তু মায়ের 'আপ্তভাবে গুপ্তলীলা' চলিতে থাকে। পরম শিবের সহিত পরাশক্তির যুগলদ্ধ মিথুন ভাবেই এই গুপ্তলীলা। ঠাকুর রামকৃষ্ণদেব বলিতেন, "যখন সৃষ্টি হয় নাই ; চন্দ্র, সূর্য্য গ্রহ, পৃথিবী ছিল না ; নিবিড় আঁধার—তখন কেবল মা নিরাকার। মহাকালী—মহাকালের সঙ্গে বিরাজ করছিলেন"।^১ এই তত্ত্ব শিব-শক্ত্যাখ্যক বলিয়াইহাকে 'হংস'ও বলা হয়। 'হং'-পুরুষরূপী শিব, 'সঃ' পরাপ্রকৃতি। যেন স্বামী আর স্ত্রী : শিবের সহিত শক্তি, হংস-হংসীর মত নিত্য লীলা করিয়া চলিয়াছেন। শাক্তপদাবলীর কবিগণ ব্রহ্মময়ী মায়ের এই নিত্য লীলাকে বর্ণনা করিয়া বলেন,

‘কালী পদ্মবনে হংস সনে হংসীরূপে করে রমণ’ (রামপ্রসাদ)

অথবা ‘সদানন্দময়ী কালী মহাকালের মনোমোহিনী’ (কমলাকান্ত)

শিব-শক্তির এই বোধাতীত সমযোগ, এই রমাগননই দৈব ও প্রাকৃত সৃষ্টির মূল। ব্রহ্মময়ী মা বিঘোভীর্ণ হইলেও বিশ্বাত্মক : ‘মায়ের উদরে ব্রহ্মাণ্ড-ভাণ্ড’। অর্থাৎ তাঁহার মধ্যে সৃষ্টির অনন্ত সম্ভাবনা নিহিত। মায়ের লীলাবশেই নিঃসৃষ্ট সগুণ হয়, নির্বিবকার বিকার প্রাপ্ত হয়। গুণত্রয়ের সাম্যাবস্থা পরিত্যাগ করিয়া তিনিই ব্রহ্মা, বিষ্ণু, মহেশ্বর হন, তিনিই আবার তাঁহাদের ভাষ্যরূপে প্রণয়ের খেলা খেলেন। এই লীলায় স্বপ্ন-পালন-লয় কার্য্য সংঘটিত হয়। ব্রহ্মার ক্রিয়াশক্তিরূপে তিনি সৃষ্টি করেন, বিষ্ণুর জ্ঞানশক্তিরূপে তিনি পালন করেন, আর শিবের ইচ্ছাশক্তিরূপে তিনি ধ্বংস করেন—‘স্বজে পালে নাশে ভুবন, ব্রহ্মা বিষ্ণু শিব হইয়ে,’ (রামলালদাস দত্ত)। রসিকচন্দ্র রায় বলেন, এক হতেই তিন শক্তি, ‘আবার তিনে এক’।

ব্রহ্মময়ী মায়ের বুদ্ধির অতীত এই লীলা, প্রপঞ্চ সৃষ্টির মধ্যেও অভিব্যক্ত। যিনি ‘চিৎ অভিমুখী’, সৃষ্টির অভিপ্রায়ে তিনিই ‘চিৎবিমুখী’ হন। গুণত্রয়ের অকার্য্যাবস্থায় তিনি ব্রহ্মময়ী, ক্রিয়াশীল অবস্থায় তিনিই প্রপঞ্চ সৃষ্টি। এ স্থলে তত্ত্বের পরাপ্রকৃতি সাংখ্যের প্রকৃতি হইতে অভিন্ন। সাংখ্য মতে—‘নস্তরজন্তুসমাং সাম্যাবস্থা প্রকৃতিঃ। প্রকৃতের্থহান্, মহতোহহংকারঃ, অহংকারাৎ তন্মাত্রানি উভয়মিন্দ্রিয়ং, তন্মাত্রেষুঃ স্থলভূতানি’।^২ শাক্ত-পদাবলীতেও এই তত্ত্ব স্বীকৃত হইয়াছে :

১। শ্রীশ্রীরামকৃষ্ণ কথামৃত ১ম ভাগ।

২। সাংখ্য প্রবচন সূত্র ১।৩১।

ভূমি চিৎ-অভিমুখী, কার্য্যাহেতু চিৎ-বিমুখী
 চিদানন্দে পিছে-রাখি চিত্তানন্দে উদ্গাদিনী ।
 ত্যজ্য করি নির্বিকারে, মহৎ হতে অহঙ্কারে.
 সৃষ্টি কর সবিকারে বিকারকপিণী । (রসিকচন্দ্র রায়)

মহাশক্তির নির্বিকার অবস্থাই মায়ের ব্রহ্মময়ী অবস্থা । তিনি যুগপৎ নিৰ্গুণা ও সগুণা । জীবের দেহাভ্যন্তরেও তিনি আছেন । নাদ ও জ্যোতির মধ্য দিয়া অব্যক্ত শক্তির প্রকাশ হয় । ইড়া ও পিঙ্গলার মধ্যবর্তী অতিসূক্ষ্ম সুষুমা নাড়ীর মধ্যে যোগিগণ এই নাদ ও জ্যোতিকে অনুসন্ধান করিয়া থাকেন । পরাশক্তিই জীবদেহে শব্দব্রহ্ম বা কুণ্ডলিনীরূপে অবস্থান করেন । সাধারণতঃ কুলকুণ্ডলিনী দেহস্থ মূলাধার চক্রে প্রসুপ্তা থাকেন । জাগ্রত হইয়া ইনি সুষুমা নাড়ীর অতি সূক্ষ্ম ছিদ্রপথে, মূলাধার হইতে সহস্রারের মধ্যবর্তী চক্রে চক্রে বিচরণ করিয়া থাকেন । চঞ্চল মন, চঞ্চল পবন (বাসবায়ু) ; মন-পবনের দোলায় দোহল্যমান পদ্ম, পদ্মাধিষ্ঠাত্রী জননী শ্রামা । সাধক কবি কবিত্ব করিয়া বলেন,—

হৃৎকমল মঞ্চে দোলে করালবদনী শ্রামা ।
 মন-পবনে ঢুলাইছে দিবস রজনী ও মা ।
 ইড়া পিঙ্গলা নামা সুষুমা মনোরমা
 তার মধ্যে গোথা শ্যামা ব্রহ্ম সনাতনী ও মা । (রামপ্রসাদ)

জীবের দেহে কুণ্ডলিনীই নাদরূপিণী পরাশক্তির প্রতীক । মূলাধার কমল-কর্ণিকায ইনি ত্রিবৃত্তাকৃতি ভূজঙ্গরূপে ব্রহ্মার আচ্ছাদন করিয়া অবস্থান করেন । তখন ইঁহার মুখে প্রমত্ত অগ্নির মত অক্ষুট গুঞ্জনধ্বনি উথিত হয় । এই কূজন নাদ অব্যক্ত ও অশ্রুত । দেহস্থ অন্ত্রাণ্ড পদ্মে এই নাদ ক্রমশঃ স্ফুটতর হয় । তাত্ত্বিকগণ এই নাদের চারিটি অবস্থা কল্পনা করিয়াছেন—পরা, পশ্যন্তী, মধ্যমা ও বৈথরী । মূলাধারে সমুৎপন্ন নাদকে ‘পরা’ নাদ, স্বাধিষ্ঠানের নাদকে ‘পশ্যন্তী’ নাদ, অনাহত চক্রের নাদকে ‘মধ্যমা’ এবং কর্ণদেশের বিস্তৃত চক্রের নাদকে ‘বৈথরী’ নাদ বলা হয় । কুণ্ডলিনীই যেন নাদরূপে ছয়রাগ, ছত্রিশ রাগিণী, ত্রিসপ্ত (একুশ) মূর্ছনা সৃষ্টি করিতেছেন, জীব-দেহে বসিয়া বিচিত্র তান-লয়-মান-সুরে চিত্তবিনোদন সঙ্গীত রচনা করিতেছেন । নাদরূপিণী ব্রহ্মময়ী মায়ের দেহ-গ্রামলঙ্কারিণী এই মূর্তিকে কবি কাব্যবন্ধে প্রমূর্ত্ত করিয়া বলেন,—

ভুবন ভুলাইলি মা হরমোহিনী ।
 মূলাধারে মহোৎপলে বীণাযন্ত-বিনোদিনী ॥

শরীর শরীর বস্ত্রে সুষুম্নাদি ত্রয়তন্ত্রে

গুণভেদ মহামন্ত্রে তিন গ্রাম সঞ্চারিণী ॥

আধারে ভৈরবাকার, বডদলে শ্রীরাগ আর ;

মণিপুৰেতে মল্লার, বসন্তে হৃৎপ্রকাশিনী ।

বিগুহ্ণ হিলোল সুরে কর্ণাটক আজ্ঞাপুরে

তান লয় মান সুরে ত্রিসপ্ত সুরভেদিনী ॥ (মহারাজ ননকুমার) ।

ব্রহ্মময়ী মাতৃত্বের দুরধিগম্যতা

যিনি অব্যক্ত, অচিন্ত্য—তঁাহাকে লইয়া কবিত্ব করিলেও ব্রহ্মময়ী মা যে স্বরূপতঃ অনির্দেশ্য ও অনির্বাচ্য—শাক্তপদাবলীর কবিগণ পুনঃ পুনঃ তাহার আভাস দিয়াছেন । মহাশক্তির সন্তৃতিকে স্থূল ইন্দ্রিয়-বোধ দ্বারা ধারণা করা সম্ভব, কিন্তু তঁাহার নির্বিশেষ রূপ অভীক্ষিয় । ব্রহ্মময়ী মায়ের তত্ত্ব ‘সহজ জ্ঞানের অগোচর’ । বড্‌দর্শনের শুষ্ক পাণ্ডিত্য ও নীরস বিচার-বিতর্ক দিয়া তঁাহাকে ধারণা করা যায় না : কবি বলেন,

কে জানে গো কালী কেমন ।

বড্‌ দর্শনে না পায় দরশন । (রামপ্রসাদ)

ইহা অতি সত্য কথা । এ তত্ত্ব নির্ণয় করা দুঃসাধ্য, ইহা ‘কাকীমুখ আচ্ছাদিনী’ ।^১ এ তত্ত্ব নিরূপণ করা অনেকটা বামন হইয়া চাঁদ বরার মত । রামপ্রসাদ বলেন, ব্রহ্ম-নিরূপণের কথা ‘দৈতোর হাসি’ । বস্তুত ধাঁহার রূপ নাই, নাম নাই, গুণ নাই—যিনি একই দেহে মহাকাল ও মহাকালী, অব্যক্ত হইয়াও ব্যক্ত, নিগুণ হইয়াও সগুণ ব্রহ্মাবিশুশিবরূপী—তঁাহার তত্ত্ব নির্ণয় করিবে কে ? বুদ্ধির আলোক জালিয়া সন্ধান নিতে গেলে, তাহা অবিষ্ঠার কুহক বিস্তার করে । তিনি ‘ইতি ইতি’, পরস্পরেই আবার ‘নতি নেতি’ । ভক্তের নিকট এ তত্ত্ব রহস্যময় । ভক্ত শুধু এইটুকু বুঝিতে পারেন, ‘হুহুহ এ তত্ত্ব, তবু সুধামাখা বলিহারি ।’ তবে যোগিগণ এই সূক্ষ্ম-তত্ত্বকে অনুধাবন করিতে পারেন : ‘তাকে সহস্রারে মূলাধারে সদা যোগী করে মনন ।’ কিন্তু মনন করিতে করিতে যখন যোগী ব্রহ্মময়ীর তত্ত্ব হৃদয়ঙ্গম করেন, তখন জেয় থাকে না, সাধক তখন বলিয়া উঠেন, ‘আমি কালী ব্রহ্ম জেনে মর্ম্ব ধর্ম্মাধর্ম্ম সব ছেড়েছি ।’ ব্রহ্মময়ী মায়ের জ্ঞান সাধককে অখণ্ড চৈতন্তে বিলীন করিয়া দেয় ।

১। কাকীমুখ=কাকচক্ষুঃ আশ্রয় ; মূলাধারে হুহুহা নাড়ীর মুখ অতি সূক্ষ্ম । ইহাকে বলা হয় ‘ব্রহ্মবার’ । কুলকুলিনী এই সূক্ষ্ম ব্রহ্মবার আচ্ছাদন করিয়া অবস্থান করেন । তাই তিনি ‘কাকীমুখ আচ্ছাদিনী’ । অথবা ব্রহ্মজ্ঞানবিশিষ্ট মাতৃত্বের ভাবা এ তত্ত্ব নির্ণয় করিতে পারে না, তাই ইহা ‘কাকীমুখ আচ্ছাদিনী’ (৭)।

॥ তিন ॥

ইচ্ছাময়ী ও লীলাময়ী মা

মহামায়াতত্ত্ব

ইচ্ছাময়ী ও লীলাময়ী মায়ের কথা বুঝিতে হইলে, ‘মহামায়া’ তত্ত্বটি ভাল করিয়া হৃদয়ঙ্গম করিতে হয়। মাতাতত্ত্বও শক্তিতত্ত্বের অন্তর্ভুক্ত। কিন্তু এই মায়া শক্তির অনেকটা সঙ্কুচিত রূপ। শক্তির শুদ্ধাশুদ্ধ স্তরে তাঁহার প্রকাশ। শাক্তগণ এই মায়ারই আর একটি উর্ধ্বতর স্তর করুনা করিয়া থাকেন। সে স্তরে পরাশক্তি ও মহামায়া অভিন্ন। তত্ত্বে পরম শিব শাস্ত্র, নিষ্ক্রিয়, কেবল জ্ঞানধন দীপ্তিমান; এই শিবের সহিত অবিরোধে যুক্ত শক্তির ক্রিয়াতেই নিগুণ শিব সগুণ হইয়া উঠেন। তদ্ব্যমতে গাবতীয় ক্রিয়া শক্তির, তাই শক্তি মহাশক্তি। মহাশক্তি প্রকৃতপক্ষে থাকেন বলিয়া শিব স্পন্দনহীন হইয়া থাকেন। এ অবস্থায় শিব যেন মোহগ্রস্ত, তাই ক্রিয়াহীন, মৃতবৎ। মহাশক্তির প্রভাবেই শিবের জড়াবস্থা। তাই এ শক্তিকে বলা হয়, মহামায়া। ‘মহতী চাসৌ মায়া চেতি মহামায়া’ (শাক্তানন্দতরঙ্গিণী)—মহতী যে মায়া, তাহাই মহামায়া।

অষ্টৈতবেদান্তমতে মায়া আবরণ-শক্তি, ইহা জ্ঞানকে আবৃত করে। মাযার সন্নিধানে নিগুণ ব্রহ্ম সগুণরূপে আভাসিত হন, কিন্তু জ্ঞানোদয়ে মায়া অপসারিত হয়, তখন আর তাহার কোন অস্তিত্ব থাকে না; অতএব মায়া ভ্রান্তি বা মিথ্যা। তদ্ব্যমতে মায়া নিত্যা, পরাশক্তি চিৎশক্তি হইতে অভিন্ন। তাঁহার মহতী শক্তি। ইনি শঙ্করাদি দেবতাদিগকে পর্যাস্ত মোহগ্রস্ত করেন :—

অহো মোহস্ত মহাশ্রুত্যাং তন্মায়াজনিতস্ত চ।

কিমন্তমপি দেবেশি। মোহয়েদমরানপি ॥^১

মহামায়া তাই অঘটনঘটনপটীয়াসী। নিত্যজ্ঞানবিশিষ্ট ব্রহ্মা বিষ্ণু, মহেশ্বরের চিত্তকেও তিনি বলপূর্বক মোহে নিক্ষেপ করেন :

জ্ঞানিনামপি চেতাংসি দেবী ভগবতী হি সা।

বলাদাকৃণ্য মোহায় মহামায়া প্রযচ্ছতি ॥^২

উপরে ‘জ্ঞানিনাং’ শব্দে ব্রহ্মা, বিষ্ণু, মহেশ্বরকে বুঝাইতেছে। তাঁহারাই বখন মোহাচ্ছন্ন, তখন সাধারণ জীবের তো কথাই নাই। জীব মায়ামোহে বিভ্রান্ত। জ্ঞানরহিত করিয়া মহামায়া জীবকে মমতা-গর্ভে নিক্ষেপ করেন। গর্ভে অবস্থানকালে জীবের যে জ্ঞান থাকে, মহামায়াই তাহাকে সংশয়গ্রস্ত করেন, জীবকে তিনিই আমোদবৃত্ত ও ব্যসনাসক্ত করিয়া তুলেন :

আমোদযুক্তং ব্যসনাসক্তং জন্তুং করোতি য়।

মহামায়েতি সংপ্রোক্তা তেন সা জগদীশ্বরী ॥^১

মহামায়ার আবার দুইটি রূপ আছে, তিনি একাধারে অবিজ্ঞা ও বিজ্ঞা। অবিজ্ঞা দ্বারা তিনি জীবকে মোহগ্রস্ত করেন, আর বিজ্ঞারূপে তিনি জীবের মুক্তির হেতু হন। ভুক্তি ও মুক্তি, বন্ধ ও মোক্ষ—দুইয়েরই মূল মহামায়া :

সা বিজ্ঞা পরমামুক্তেহেতুভূতা সনাতনী।

সংসারবন্ধহেতুশ্চ দৈব সর্কেষ্বরেশ্বরী ॥^২

মহামায়াকে ‘ইচ্ছাময়ী’ বলা হয়, কারণ, বস্তুতঃ তিনি পরমসত্তার অঙ্গীভূত ইচ্ছাশক্তি। ইচ্ছাশক্তির প্রভাবেই নিগুণ সগুণ হন, অনন্ত সান্ত হইয়া উঠেন, নির্বিশেষ বিশেষের মধ্যে সীমায়িত হন, এক বহুরূপে আভাসিত হন—‘বহুরূপ ইবাভাতি মায়য়া বহুরূপয়া’। পরাপ্রকৃতি নিজেও নিগুণ ও নিরাকার, কিন্তু নিজ ইচ্ছায় তিনিও বহুরূপে প্রকটিত হন। ‘সাকারাপি নিরাকার মায়য়া বহুরূপিণী।’

মহামায়ার বিচিত্র ইচ্ছা হইতেই বিচিত্র লীলার প্রকাশ, তাই তিনি ‘লীলাময়ী’। সংসার রঙ্গক্ষেত্রে মহামায়া যেন সুদক্ষ অভিনেত্রী। অভিনেত্রী যেমন এক হইয়াও নানারূপে অভিনয় করিয়া থাকেন, মহামায়াও তেমনই কখনও নিরাকার ব্রহ্ম, কখনও আকাবাবিশিষ্ট ব্রহ্মা, বিষ্ণু, মহেশ্বর এবং তাঁহাদের ভাষ্যা। নিজেই গুণময়ী হইয়া তিনি কখনও প্রকৃতি, কখনও পুরুষ হন।

যথা নটোরঙ্গগতো নানাকপো ভবত্যসৌ।

একরূপঃ স্বভাবোহপি লোকরঞ্জনহেতবে ॥

তথৈবা দেবকার্যার্থম্ অরূপাদি স্বলীলয়া।

করোতি বহুরূপাপি নিগুণা সগুণাপি চ ॥^৩

নিজের মায়ায় মহামায়া এইরূপ লীলা করিয়া থাকেন। মহামায়ার এ লীলাতত্ত্ব অচিন্তনীয়।

শান্তপদাবলীর ‘ইচ্ছাময়ী মা’ ও লীলাময়ী মা’ অংশে মহামায়ার এই নিগূঢ়, অচিন্তনীয় তত্ত্ব বর্ণিত হইয়াছে।

ইচ্ছাময়ী মা

মহামায়া নিজ ইচ্ছাশক্তিকে অবলম্বন করিয়া বিশ্বজগতে বিচিত্র লীলা করিয়া চলিয়াছেন, তাই তিনি ইচ্ছাময়ী। তাঁহার ইচ্ছাতেই সব হইতেছে। তাঁহারই

ইচ্ছায়, সূর্য্য, সোম, নক্ষত্র নিয়মবদ্ধে আকাশে বিচরণ করে, শক্তিশালী হস্তী পক্ষে বদ্ধ হয়, শক্তিহীন পশু গিরি লঙ্ঘন করে : ‘পশুং লঙ্ঘয়তে গিরিম্।’ তিনি কাহাকেও ইন্দ্র-পদ প্রদান করেন, কাহাকেও অধোগামী করেন। তাঁহার ইচ্ছাতেই সব হয়। তাই ভক্ত বলেন,

সকলি তোমারি ইচ্ছা, ইচ্ছাময়ী তারা তুমি।

তোমার কৰ্ম্ম তুমি কর মা, লোকে বলে করি আমি ॥ (রামজলাল নন্দী)

মানুষ অহঙ্কারবশে ভাবে, আমি কর্তা, কিন্তু ইহা ভ্রান্তি। মানুষের ইচ্ছাতে কিছুই হয় না, ‘ইচ্ছাময়ী, তব ইচ্ছায় সব হয়।’ তিনিই ইচ্ছা করিয়া বলহীনকে বলশালী করেন। দেবীহুত্রে তিনিই তো বলিয়াছিলেন, ‘যং যং কাময়ে তং তমুগ্রং কৃণোমি’—আমি যাহাকে যাহাকে ইচ্ছা করি, তাহাকে তাহাকে শ্রেষ্ঠ করি। তাঁহার ইচ্ছাই জীবের ইচ্ছা ; তাঁহার ইচ্ছাতেই অতি হীন ব্যক্তি-তাঁহার চরণ লাভ করে। কালকেতু ব্যাধ ও শ্রীমন্ত সওদাগরের দেবী-দর্শনরূপ সৌভাগ্য মহামায়ার ইচ্ছাতেই সম্ভব হইয়াছে।

‘বন্ধন আর মুক্তি দুয়েরই কর্তা তিনি। তাঁর মায়াতে সংসারী জীব কামিনী-কাঞ্চনে বদ্ধ, আবার তাঁর দয়া হইলেই মুক্তি। তিনি ভববন্ধের বন্ধন-হারিণী তারিণী’—এই কথা বলিয়া ঠাকুর রামকৃষ্ণদেব গুরুর্নিনিদিত কণ্ঠে এই গানটি গাহিতেন :

শ্রামা মা উড়াচ্ছে ঘুড়ি

ভবসংসার বাজারের মাঝে। (রামপ্রসাদ)

জীবের মন যেন মহামায়ার হাতের ঘুড়ি ; মায়া-দড়ি বাঁধিয়া আশা-বায়ুতে তিনি এই ঘুড়ি উড়াইতেছেন। ঘুড়ির নির্মাণ-কৌশলটিও তাঁহারই, অদ্বুত কারিগরি ! ‘কাকগণ্ডী’ মণ্ডী গাঁথা” যেন প্রায় মানব দেহের গঠনটিই তাহাতে ‘মণ্ড’ অর্থাৎ মাড় বা লেই দিয়া গাঁথা। ঘুড়িটি আবার বিষয়রূপ মাজা দিয়া মাজা হুতায় বাঁধা। ‘বিষয়ে মেজেছে মাজা করুণা হয়েছে দড়ি’—অতএব কাটিয়া যাইবার উপায় কি ? ‘স্বীধনাদিবু সংসক্তো মুচ্যতে ন কদাচন’। এ যেন কঠিন মোহ-পাশ। তবুও মহামায়ার ইচ্ছায়, ‘ঘুড়ি লক্ষে দুটো একটা কাটে।’ পরমহংসদেব বলিতেন, ‘তিনি ইচ্ছাময়ী। লক্ষের মধ্যে একজনকে মুক্তি দেন। জীবকে বন্ধন করিয়া খেলাইয়া তাঁহার যেমন আনন্দ, জীবের মুক্তিতেও তাঁহার তেমন আনন্দ। তাই ‘ঘুড়ি লক্ষে দুটো একটা কাটে হেসে দাও মা হাত-চাপড়ি।’

লীলাময়ী মা

ইচ্ছাময়ীর বিচিত্র ইচ্ছা যখন কৰ্ম্মে ও আচরণে প্রকাশ পায়, তখন তাহা হয় লীলা। তিনি লীলাময়ী, সমগ্র সৃষ্টিই তাঁহার লীলা। বিশেষ করিয়া এই সংসার।

১। হেমচন্দ্র ‘কাক’ শব্দের একটি অর্থ করিয়াছেন আবক্ষ-শির দেহভাগ। কাকগণ্ডী বলিতে দেহাধঃভাগের গঠনটিকেই বোঝায়। ঘুড়িতে ধনুকাকৃতি বে শলাকাটি মণ্ড দিয়া গাঁথা থাকে তাহাও প্রায় স্নানিবোদ্ধ দেহের মত।

সংসার তাঁহার লীলাক্ষেত্র, সংসারী তাঁহার লীলার খেলনা। জীবকে সত্ত্ব সাজাইয়া তিনি চিরকাল লীলা করিয়া চলিয়াছেন। জীব-দেহের মধ্যেও সেই লীলা-রঙ্গের প্রকাশ :

শ্রামা মা কি এক কল করেছে, কালী মা কি এক কল করেছে।

এই চোদ্দ পোয়া^১ কলের ভিতর কত রঙ্গ দেখাইতেছে ॥ (অজ্ঞাত)

দেহ যেন একটি কল (যন্ত্র)। লীলাময়ী মা অদৃশ্য থাকিয়া এই কল ঘুরাইতেছেন। মায়া-বশে কল ভাবে, সে নিজেই ঘুরিতেছে, কিন্তু তাহা মোহভ্রান্তি। কলে কালী আছেন জগত্ এই কলের আদর, নচেৎ কল বিকল, 'কেউ না যায় সেই কলের কাছে।'

মায়ের লীলা-রহস্ত উদ্ঘাটন করিবে কে? তিনি নিজে নিগুণ^২ হইয়াও গুণময়ী হইতেছেন, নিজেই প্রকৃতি ও পুরুষ হইয়া লীলা করিতেছেন; সগুণে-নিগুণে বিবাদ বাধাইয়া 'ঢালা দিয়ে ভাঙ্গছে ঢালা।' এ অচিন্ত্য তত্ত্ব সাধারণ জ্ঞান-বুদ্ধির অগোচর। ভুবন-ভেদী তাঁহারই সৃষ্টি,—'উৎপন্নং জ্ঞানরহিতং কুরুতে যা নিরন্তরম্।'

লীলাময়ীর কালী-লীলা আর এক বিরাট রহস্ত। কালী স্বামীর বুক পা রাখিয়া দাঁড়াইয়া আছেন। এ মূর্ত্তি-রহস্ত ভেদ করা দুঃসাধ্য। যাহার স্বামি-অন্ত প্রাণ, যিনি দক্ষযজ্ঞে পতিনিদা শ্রবণ করিয়া দক্ষজ-তনু পর্যাঙ্ক ত্যাগ করিয়াছিলেন, 'পঞ্চতপা' হইয়া শিবকে পতিরূপে লাভ করিবার জন্ত শিবকে সহস্রারে ধ্যান করিয়াছিলেন, তিনিই আবার 'দাঁড়িয়ে পতির বক্ষঃ স্থলে!' তাই ভক্তের মনে প্রশ্ন,

শিব যদি মা তোমার স্বামী, লোটায় কেন পদতলে?

বুক পেতেছে ভয়ে ভয়ে; চায় মা তোর যুগ্মগুণে? (গিরিশ ঘোষ)

ইহার উত্তরও ভক্তের আছে। লীলাময়ী মহায়ার আবার স্বামী কে? তিনি যে সকলের মা, বিশ্বজননী। শুধু তাই নয়, মহামায়া মহাকালেরও কলনকর্ত্তী। প্রাণিমাাত্রকে কলন (সংহার) করেন বলিয়া শিব মহাকাল নামে বিখ্যাত, কিন্তু প্রলয়কালে, সেই মহাকালও মহাপ্রকৃতিতে লীন হইয়া যান অর্থাৎ কালী মহাকালকে কলন করেন। সেই জগত্ এই তাঁহার নাম কালী, 'কাল সংগ্রহনাং কালী'। কালী কেবল শিবের সতী নহেন, তিনি শিবের নিয়ন্ত্রী, তাঁহার পরিচালিকা। শিবও মহামায়ার প্রভাবে মোহগ্রস্ত হন—'সৈব মায়া প্রকৃতির্ধা সংমোহয়তি শঙ্করম্।' তিনিই সর্বদলের দলপতি; তিনি সকলের নমস্ত। তাই তাঁহাকে 'কালের কাল করে প্রণতি।'

১। মানুষের দেহের দৈর্ঘ্য বার-বার হাতের মাপে লাড়ে হিন হাত বা চোদ্দ পোয়া^১ প্রাচীন বতে ৪ ধানে ১ বব ৮ ববে ১ অঙ্গুলি, ৬ অঙ্গুলিতে আশ বিবং বা ১ হাতের ঠু অংশ বা ১ পোয়া। অতএব দেহ লাড়ে জিন হাত বা চোদ্দ পোয়া।

সাধকপ্রবর ভুগুয়া বাবা মহাশক্তির এই কালীতত্ত্বকে অপূর্ব ভাষাছন্দে প্রকাশ
করিয়াছেন,

দৃশ্যমান এ বিশাল বিশ্বপটে যত,
দৃশ্যকালে কালে লুপ্ত তরঙ্গের মত ।
চক্ষু সূর্য্য গ্রহ তারা প্রকাশিত,
অস্ত্রে কালগর্ভে হবে বিলুপ্ত নিশ্চিত ।
কালগর্ভে অবলম্বি সৃষ্টি-স্থিতি-লয়,
চিস্ত, ঘটিতেছে কি অপূর্ব অভিনয় ।
শক্তি বাহা এই কালে কালী তার নাম,
বান্ধনের সীমাতীতা ব্রহ্মানন্দ ধাম ।
কালেই কালত্ব তাঁহে, কাল-বক্ষে তাই,
উদ্ভাসিতা কালারাধ্যা নিরীক্ষিতে পাই ।
প্রত্যক্ষ নিরীক্ষি, কাল সর্বগ্রাসকার ,
গ্রস্ত কাল তাঁহে, তাই কালী নাম তাঁর ॥^১

মহামায়ার রূপ, গুণ, লীলা—সব কিছুই রহস্যময়, বাক্যপাঠ্যতীত । তাঁহার ‘আপ্ত
ভাবে গুপ্তলীলা’; প্রসাদ বলে, ‘মায়ের লীলা সকলই জেনো ডাকাতি।’ গুহ্যমতি না
হইলে, এ লীলা-রহস্য ভেদ করা অসম্ভব । যোগ-সিদ্ধি আসিলে হয়তো এ রহস্যের
কিনারা হইতে পারে : যতদিন তাহা না হয়, ততদিন কেবল অন্ধ-ধনু হইয়া বলিতে
হইবে :

এ সব ফেপা মায়েয় খেলা ।

যার মায়ায় ত্রিভুবন বিভোলা ॥ ..

কিরূপ কি গুণ-ভঙ্গী, কি ভাব কিছুই যায় না বলা ।

যার নাম জপিয়ে কপাল পোড়ে, কণ্ঠে বিষের জালা ॥ (রামপ্রসাদ)

১। ভুগুয়া বাবা—শ্রীশ্রীকালী কুলকুণ্ডিনী ১ম ভাগ, ১ম দিন, ২য় পরিচ্ছেদ ।

॥ চার ॥

শুণময়ী মা

করুণাময়ী মা :

দেবীর মূর্তির মধ্যে ত্রীষণতা আছে। তিনি করালবদনী, হাতে তাঁহার খজা-খর্পর কিন্তু যিনি তাঁহার স্বরূপ জানেন, তাঁহার কাছে তিনি ‘কুপাময়ী কুপাধারা কুপাপারা কুপাগমা’ (মহানির্ঝাণতন্ত্র)। চিরজাগ্রত করুণা লইয়া জননী যেমন সন্তানকে লালন-পালন করেন, লিঙ্গজননীও তেমনই অপার করুণাধারা বিশ্বপালন করিতেছেন। তাঁহার কারুণ্যামৃত ধারায় জগৎ প্লাবিত, তিনি ককণার মূল উৎস; ‘যা দেবী সর্বভূতেষু দয়াক্রপেন সংস্থিতা’ (ত্রীশ্রীচণ্ডী)। সেই উৎস হইতে সহস্র ধারায় করুণাধারা বহিয়া চলিয়াছে। মাতৃবক্ষে তিনিই স্তম্ভসিদ্ধ, অগ্নে তিনি রসস্বরূপ; তিনিই তৃষ্ণার জল, বিশ্বের আশ্রয়ভূমি। তাঁহার স্নেহের অঙ্গে তিনি চরাচর ধারণ করিয়া আছেন, ‘বিশ্বাশ্রয়া ধারয়নীতি বিশ্বম্’ (ত্রীশ্রীচণ্ডী)। বরাভয় দিয়া জীবকে তিনি রক্ষা করিতেছেন।

জননী হস্তে অসি ধারণ করিয়া আছেন, এই অসি ‘তনয়-শমন-ভয়নাশী।’ এমন কি দম্বজদলনীরূপে তিনি যে ভয়ঙ্করী রূপ পরিগ্রহ করেন, তাহার মধ্যেও তাঁহার অনন্ত করুণা প্রকট : ‘বৈরিষপি প্রকটিতৈব দয়া স্বমেতন্ম’ (ত্রীশ্রীচণ্ডী)—শত্রুর প্রতিও তাঁহার এইরূপ দয়া। মহিষাসুর বধের পর দেবতাগণ বলিয়াছেন, আপনি দৃষ্টিমাত্রই অসুরকে ভয়ীভূত করিতে পারেন, তথাপি যে অস্ত্রপ্রয়োগ করিয়া তাহাকে বিনাশ করেন, তাহার কারণ, আপনার অস্ত্রাঘাতে পাপমুক্ত হইয়া সে স্বর্গে গমন করে : শত্রুর প্রতিও আপনার এইরূপ উদার অনুগ্রহ :

অসুরে করিতে মুক্ত তার কর-শিরোরক্ত

ধর অঙ্গে তার শ্রেয় তরে।

তাহে সেই ভাগ্যবান লভি দৈত্য দিব্যজ্ঞান

অনায়াসে যায় মোক্ষপুরে ॥ (পঞ্চানন ভট্টরত্ন)

এমন কি জগজ্জননীর ভীমকান্তি এবং অট্টহাসির মধ্যেও কুপামাধুরী প্রকাশ পায়।

মায়ের মত করুণাময়ী আর কে ? তিনি জীবকে দুঃখ দেন সত্য, কিন্তু এ দুঃখ জীবের কল্যাণের জন্ত : ‘সন্তান মঙ্গল তরে জননী তাড়না করে।’ বিশ্বের শুভ-অশুভ, সুখদুঃখ সবই তাঁহার সৃষ্টি, সবই কল্যাণকর।

বস্তুত: তিনি 'দীন-ভারিণী, শরণাগতপালিনী।' জগতের জীব ঘোরনিদ্রাতে অচেতন; 'স্নেহবিহ্বল করুণা-ছলছল' আঁখি লইয়া তিনি স্নুস্নু সন্তানের শিয়রে বসিয়া, বিশ্বমানবের জন্ত জাগিয়া আছেন। সন্তানের প্রতি এতই তাঁহার মমত্ববোধ। তিনি প্রেমময়ী, করুণাময়ী, করুণারূপিণী। সন্তান হুঃখ পাইয়া তাঁহাকে 'মা' বলিয়া ডাকিলেই তিনি 'আয়রে কোলে' বলিয়া সন্তানকে বুকে টানিয়া লন। কেবল একজন সন্তানের জন্ত নয়, জগতের অগণিত সন্তানের জন্ত তাঁহার এই করুণা: 'সর্বোপকারকরণায় সদাদ্র'চিত্তা' (ত্রীত্ৰীচণ্ডী)। এ অনন্ত করুণার কথা শ্রবণ করিলে পাষাণও বিগলিত হয়: তাই কবি বলেন,

কে তুমি শিয়রে বসি জাগিতেছ গো জননি ।
 নিদ্রা নাই কি মা তোর চোখে, ও প্রসন্নবদনি ।....
 পাষাণ হৃদয় গলে যায় মা শ্রবিলে করুণা তব ।
 করুণার নাহি পার, ওগো সন্তান-তোষিণি । (পুণ্ডরীক মুখো)

কালভয়হারিণী মা

বিশ্ব ব্রহ্মাণ্ডে মৃত্যু এক চরম বিভীষিকা: 'নিতং সন্নিহিতো মৃত্যুঃ'—মৃত্যু নিত্য নিকটবর্তী ও অবশ্যভাবী। মৃত্যু সর্বগ্রাসী। ধন, জন, যৌবন সবই নিমেষে কালগ্রাসে পতিত হয়—'হরতি নিমোষাৎ কালঃ সর্বম্'। কাল সর্বাস্তক।

সকলেই এই কালের কবল হইতে রক্ষা পাইতে চায়: মানুষের ধর্ম, কর্ম সব কিছুই মহাকালকে অতিক্রম করিবার জন্ত। কবি ও দার্শনিক, মৃত্যুকে মহাজীবনের অর্দ্ধ যতি মনে করিয়া সান্তনা লাভ করেন, বলেন "There is no death, what seems is but transition" (Meredith); মৃত্যুর মধ্য দিয়া শাস্ত আত্মা দেহ পরিবর্তন করে মাত্র।

শান্ত সাধকগণ অতদিক হইতে মৃত্যুকে জয় করিতে চেষ্টা করেন। তাঁহারা বলেন—মহাকাল জগৎসংহার-কারক, তিনি মৃত্যুকপে সকল কিছু সংহার করেন। কিন্তু 'কালী সেই মহাকালকেও সংহার করিতে সমর্থ।

কলনাং সর্বভুতানাং মহাকালঃ প্রকীর্ত্তিঃ ।

মহাকালস্য কলনাং ত্রয়োদশা কালিকা পরা ॥ (মহানি, ৪র্থ উল্লাস)

অতএব মহাকালের কলনকর্ত্রী এই কালীর চরণে শরণ গ্রহণ করিলে, মৃত্যু মানুষকে স্পর্শ করিতে পারে না। দেবী 'কালভয়হারিণী।'

তাই সাধক বলেন,—

কাল-ভয়ে কি ভয় আছে আমার !

কাল-নিবারিণী কালী হৃদয়ে জাগিছে ।

পদতলে চিরকাল, পড়ে যার মহাকাল

কি করিবে তুচ্ছ কাল কালান্ত কালীর কাছে ? (পঞ্চানন বন্দ্য্য)

শক্তি দেবী সৃষ্টির সার্বভৌম সম্রাজ্ঞী, শমন তাঁহার প্রজামাত্র । তাঁহার নির্দেশেই মৃত্যু পরিচালিত হয়, ‘মৃত্যুর্ধাবতি পঞ্চমঃ’ । সুতরাং মায়ের আশ্রয়ে বাস করিলে আর শমনের ভয় কি ? ‘শ্রামা মায়ের খাস তালুকে’ যে বাস করে, শমন তাঁহাকে কিছুই করিতে পারে না । ভক্ত তাই সগর্বে বলেন,

ভয় কি শমন তোরে,

এলো কর্ণ শ্মশানবাসী যার হৃদে বিরাজ করে ।

যমের তলব আসবে যখন, কালী সহি চিঠি দেখাব তখন

চিঠির মন্য পেলো পরে আস্তে আস্তে যাবে ফিরে । (নবীন চক্রবর্তী)

সর্বান্তক মহাকাল যদি সদলবলে আসিষাও আক্রমণ কবে, তাহা হইলেও ভক্তের ভীত হইবাব কারণ নাই । ভক্তের হস্তে ‘কালী নামের অসি,’ ‘তারা নামের ঢাল’— ‘সাধা কি শমনে করতে পারে জোর ?’ কালী নামের কেলায় যে বসবাস করে, সে নির্ভয় । সে দুর্গ দুর্গম, তাহার চারিদিকে ‘ভক্তির খাই’ (খাত), প্রেমের প্রাচীর ; দুর্গদ্বারে গ্রহরী স্বয়ং দম্ভজদলনী তারা,

ভক্ত যদি কোনমতে পড়ে শক্ত বিপদেতে

মুক্তকেশী দ্রুতপদে, মুক্ত আসি করেন তারে ।

এই তো গেল এক শ্রেণীর ভক্তের কথা । অগ্র শ্রেণীর ভক্তের সিদ্ধান্ত অনেকটা মরমী কবিদের মত । মরমী কবিগণ মৃত্যুকে ‘আনন্দ স্বরূপ’ মনে করিয়া নির্ভয়ে মৃত্যুর আনন্দ-মহোৎসবে যোগ দিতে চাহিয়াছেন । ‘মৃত্যু দেখে ভয় কি রে তোব ?’ মৃত্যু তো অমৃত, আনন্দ । দৈহিক মৃত্যুর মধ্যে দিয়া জীব সেই আনন্দ-লোকে উত্তীর্ণ হয় । ‘মরণ রে, তুচ্ছ মম শ্রাম সমান’ বলিয়া সেই নয়নাভিরাম কৃষ্ণ-কালো মৃত্যুকে তাঁহারা প্রেমভরে আলিঙ্গন করেন । তাঁহাদের দৃষ্টিতে মৃত্যু অনন্ত মধুরীপূর্ণ ।

শান্ত কবিগণও মৃত্যুকে আনন্দ-স্নান বলিয়া ঘোষণা করিয়াছেন, ‘মা আমার আনন্দময়ী,’ তিনিই জন্মমৃত্যুর উৎস । দেহাবসানে ভক্ত সেই আনন্দময়ীর সহিত মিলিত হন । মৃত্যু ও শ্রামা এক, কাল ও কালী অভিন্ন । মৃত্যু কালো, শ্রামাও

কৃষ্ণবর্ণা, 'শ্রামা জলদবরণী'। অতএব মৃত্যুর অর্থ সেই জলদবরণীর সহিত এক হইয়া বাওয়া। তখন চক্ষুভরা শ্রামাক্রপ, নয়ন-তারার তারার প্রতি স্থির। সে এক অব্যক্ত আনন্দ-ভগ্নয় অবস্থা। সুতরাং আপাতদৃষ্টিতে অস্ত্রের কাছে যাহা বিভীষিকাপূর্ণ মৃত্যু, ভক্তের দৃষ্টিতে তাহা আনন্দময় বিদেহ-মুক্তি। এই মুক্তিতে দেহ থাকেনা, অসার পদার্থ নব্বয় জগতেই পড়িয়া থাকে। কিন্তু মুক্ত জীব 'আনন্দময়ী'র সহিত মিলিত হইয়া তখন নিত্যানন্দে বিভোর হন। তখন মৃত্যুকে কষ্টদায়ক, আনন্দহীন বলিয়াও মনে হয় না, মনে হয়, এই তো মধু, এই তো আনন্দ। অশ্রুশ্রুখী, বিষম পরিজনের উদ্দেশ্যে ভক্ত তখন বলেন,

মা আমার আনন্দময়ী, নিরানন্দে যাব কেনে।

তঁার আনন্দসাগরের জলে ডুবেছি শীতল জেনে ॥ (কেদারনাথ)

কালের সহিত কালীকে অভেদ ভাবিয়া, তাঁহার এই চিরমধুর, নয়ন জুড়ানো, আনন্দময়ী রূপের কল্পনা অদ্ভুত কবিত্বপূর্ণ। 'কালভয়হারিণী' জননীর আনন্দময়ী মূর্তি কেবল কালভয় হরণ করে না, 'নিত্যানন্দপরম্পরাতিবিগলিত পীযুষধারাদধরা' (ষট্চক্রনিরূপণ) ত্রীশরমেশ্বরীর ক্রোড়ে পরমনির্ভরতায় আশ্রয় গ্রহণ করিবার জন্ত স্তম্ভীর প্রেরণা সঞ্চার করে।

শক্তিসাধনাদ্বারা মৃত্যুকে কি জয় করা সম্ভব ?

এই প্রশ্নে প্রশ্ন উঠিতে পারে, মায়ের নামে আশ্রয় গ্রহণ করিলে, সত্যি কি মৃত্যুকে জয় করা সম্ভব? এ জগতে কত অবতার, কত সাধক, কত ভক্ত আসিলেন, কে অমর হইয়া রহিলেন? 'যত্নপতেঃ ক গতা মথুরাপুরী, যত্নপতেঃ ক গতা উত্তরকোশলা?' কথায় বলা হয়—অমর বিভীষণ, অমর অস্থামা; আজিও নাকি তাঁহারা অমর হইয়া আছেন। ইহা কি সত্য? শাস্ত্রের চিরন্তন জিজ্ঞাসা, মৃত্যুকে জয় করা কি সম্ভব?

তাত্ত্বিক যোগিগণ বলেন, যোগদ্বারা জীব মৃত্যুঞ্জয় হইতে পারে। ব্রহ্মচর্য-সাধনে শাস্ত্র দীর্ঘজীবী হয়, ইহা প্রত্যক্ষ সত্য। পাতঞ্জল দর্শনের বিভূতিপাদে বলা হইয়াছে যোগ-সাধনায় শাস্ত্র অগ্নিহোমাদি অষ্টসিদ্ধি লাভ করিতে পারে। যোগসিদ্ধি বিভূতিসম্পন্ন পুরুষও দুর্লভ নয়। চিত্তকে দেহস্থ কোন কেন্দ্রে স্থির করিতে পারিলে, মৃত্যুকেও জয় করা অসম্ভব নয়। সিদ্ধযোগীর নিকট মৃত্যু বশীভূত। ইচ্ছামুখ্যায়ী তাঁহারা দেহ ধারণ করিতে পারেন, ত্যাগ করিতে পারেন। এ সকল গল্পমাত্র নয়, সত্য। যথুবাংশে রাজারাও রাজ্যভোগের পর 'যোগেনান্তে তত্ত্বভ্যজাম্'—যোগদ্বারা তত্ত্ব ত্যাগ করিতেন

ভীষ্ম ইচ্ছামৃত্যুর অধিকারী ছিলেন। কোন কোন সাধক যোগাভ্যাসদ্বারা যৌবনকে বিলম্বিত করিতে পারেন।

জেমস হিল্টনের 'লস্ট হরাইজন' নামক উপন্যাসে দেখা যায়, তিব্বতীয় পর্বত-মালার মধ্যে প্রাকৃতিক সৌন্দর্যের লীলানিকেতন, আলোঝলমল একটি স্থান আছে, নাম তার 'শ্রাওরিলা'; সেখানে জীবের জীবন-গতিকে স্তব্ধ করিয়া দিয়া তিব্বতীয় লামা (সিদ্ধ যোগী) অনন্ত যৌবনকে অটুট করিয়াছেন; সেই চাঁদের উপত্যকায় যেন স্বর্গরাজ্য সংহত হইয়াছে। পরিবর্তনশীল জগতে এই অসম্ভাব্য ঘটনা সম্ভব হইয়াছে, বৌদ্ধ তান্ত্রিক যোগীর যোগ-প্রক্রিয়ায়। শ্রাওরিলা সেই যোগের রাজ্য। সে রাজ্য আজ হারা হইয়া গিয়াছে, মানুষ অমর-লোক হইতে নির্বাসিত হইয়াছে।

যোগদ্বারা প্রাণ-শক্তিকে অটুট রাখা সম্ভব। শ্রাওরিলায় সেই অলৌকিক শক্তির চর্চা হইত। প্রাচীন ভারতবর্ষ সে শক্তি হইতে বঞ্চিত ছিল না। আজ তাহা অবিদ্যায় মনে হইলেও মিথ্যা নয়। তান্ত্রিক যোগিগণ ইহা বিশ্বাস করেন যে, যোগদ্বারা মানুষ অনাশয় হইয়া মৃত্যুকে জয় করিতে পারেন, অন্ততঃ তাঁহারা, যোগ-প্রক্রিয়ায় মন ও দেহকে এমন অবস্থায় আনিতে পারেন, যে অবস্থায় সুখ-দুঃখ সমান। সে অবস্থায় কোন দুঃখই তাঁহাকে স্পর্শ করিতে পারে না, মৃত্যুও নয়। যোগী অবিচলিত, স্থির, স্থিতধী। ইহাই কৈবল্য, ইহাই অমরত্ব। মহারাজ নন্দকুমার এই যোগবলেই নির্গম ফাঁসীর নির্দেশকে অবিচলিত, অজ্ঞানচিন্তে গ্রহণ করিয়াছেন, নির্ভয়ে ফাঁসী বরণ করিয়াছেন। শক্তির সাধক মাতৃচরণে চিত্ত স্থির রাখিয়া এমনভাবেই মৃত্যুকে জয় করেন। এই দিক হইতেই মা 'কালভয়হারিণী'। কালভয়হারিণী সেই মায়ের প্রতি চিত্ত স্থির রাখিয়া তাই তো শক্তির সাধক কবি নির্ভয়ে উচ্চারণ করেন,

তুই যা রে কি করবি শমন, শ্রামা মাকে কয়েদ করেছি।

মন-বেড়ি তার পায়ে দিয়ে, হৃদ-গারদে বসিয়েছি ॥

হৃদি-পদ্ম প্রকাশিয়ে সহস্রারে মন রেখেছি।

কুলকুণ্ডলিনী শক্তির পদে, আমি আমার প্রাণ সঁপেছি ॥ (রামপ্রসাদ)

॥ পাঁচ ॥

জগজ্জননীর রূপ

‘জগজ্জননীর রূপ’ পর্য্যায়ের কবিতাবলীর মধ্যে দেবীর কতকগুলি স্থূলরূপের বর্ণনা আছে। মাতৃপূজার সময় পূজক যে ধ্যানমগ্ন উচ্চারণ করেন এবং যে রূপে দেবীকে অভিধ্যান করেন, তাহা এই স্থূলরূপেরই ভাষা-চিত্র। ধ্যানের রূপের দেবীর মূর্তি বা প্রতীক। তত্ত্বশাস্ত্রে ভিন্ন ভিন্ন দেবীর যে ভিন্ন ভিন্ন ধ্যান আছে, শাক্তপদাবলীর ‘জগজ্জননীর রূপ’ তাহাদেরই অন্তর্ভুক্ত।

মূর্তিকল্পনার হেতু

হিন্দুর মূর্তিপূজাকে অনেকেই নিন্দা করিয়া থাকেন। ‘পৌত্তলিক’ বলিয়া হিন্দু জাতির অখ্যাতি আছে। অবশ্য ঐহারা মূর্তি-কল্পনার ও মূর্তিপূজার অন্তর্নিহিত তাৎপর্য্য অবগত নহেন, তাঁহারা মূর্তির নিন্দা করিয়া থাকেন। মূর্তির কল্পনা কপোল-কল্পনা নয়। সূক্ষ্ম মনোবিজ্ঞানের সূত্র ধরিয়াই চিন্তাশীল মনীষীর ধ্যানে মূর্তি প্রসূত হইয়াছে। বৃগসুগাস্ত্রের বহু-ধ্যান, বহু মননের ফল দেবদেবীর মূর্তি। ইহাব জন্ম সাধককে অনেক কষ্ট করিতে হইয়াছে। সাংসারিক ভোগসুখ বিসর্জন দিয়া, কঠিন তপশ্চর্য্যায় নিয়ত থাকিয়া, তাঁহারা অরূপ-নিরাকার দেবতার বিশেষ বিশেষ রূপ আবিষ্কার করিয়াছেন। জীবনভর তপস্তার ফলে সাধকের ধ্যানদৃষ্টিতে নিবিড় অন্ধকারে, সুদূরলোকের অতি ক্ষীণ, অতি অস্পষ্ট নীহারিকার মত জ্যোতি দেখা দিয়াছে; সেই জ্যোতি আবও সুকঠিন সাধনায়, দিব্যালঙ্কার, দিব্যাস্ত্র-শোভিত অপূর্ব্ব জ্যোতির্ম্ময়দেবতার আকার ধারণ করিয়াছে। ইহাই হিন্দুর দেব-মূর্তি। ইহা সাধনার আবিষ্কার, দুর্লভ তপশ্চর্য্যার অর্থও ফল। তন্ময়চিত্তে বীজমন্ত্র মনন করিতে করিতে, সহসা মন্ত্রবর্ণ দেবমূর্তিতে আকারিত হইয়াছে; তখনই সাধক বলিয়া উঠিয়াছেন :

‘মন্ত্রার্ণা দেবতা জ্ঞেয়া, তেযাং ভিদা ন কৰ্ত্তব্য।’ (তারাপ্রদীপ)

বস্তুতঃ পরাপ্রকৃতি শক্তির তিনটি রূপ আছে : “The forms of the mother of the universe are threefold. There is first the supreme (পর) form of which ‘none know’, next her subtle form as mantra or

sound and thirdly her gross form in the visible universe and in those embodied aspect or spiritual avatars in which she presents herself, for the benefit of the Sadhaka, who can only worship her such form.' (Arthur Avalon)

শক্তিদেবীর পরা ও স্বল্প নাদের অবস্থা 'ব্রহ্মময়ী মা' অধ্যায়ে বর্ণনা করা হইয়াছে। দেবীর স্বল্প প্রকাশ 'নাদ'-রূপে। জীবদেহে ইনি কুলকুণ্ডলিনী রূপে অবস্থান করেন। এই নাদ বা ধ্বনির প্রতীক বর্ণ। দেবীর বীজমন্ত্র কয়েকটি ধ্বনি বা বর্ণের সমষ্টি। অতএব বীজমন্ত্র দেবী হইতে অভিন্ন। বীজমন্ত্রের মনন-ফল ধ্যান, তাহা দেবীর ভাষা-মূর্তি। ভাষা-মূর্তির বহিঃপ্রকাশ দেবীর স্থলরূপ বা প্রতিমা। মূর্তিকল্পনার ইহাই গূঢ় রহস্য। বীজ হইতে যেমন বৃক্ষ, বিন্দু হইতে যেমন সিঁদুর উৎপত্তি, তেমনই স্বল্প হইতে এই স্থলরূপের বিকাশ।

কতকগুলি মাতৃমূর্তি পৌরাণিক কাহিনীকে ভিত্তি করিয়া পরিকল্পিত হইয়াছে। দেবতাগণ অনেকবার দৈত্যদ্বারা উপদ্রুত হইয়াছে, তখন বিপন্ন ভক্তের উদ্ধারের জন্ত এবং দৈত্য বিনাশের জন্ত দেবী আবির্ভূত হইয়াছেন। প্রপন্ন ভক্তকে আশ্বাস দিয়া তিনি বলিয়াছিলেন,—

ইংং যদা যদা দানবোথা ভবিষ্যতি ।

তদা তদাবতীৰ্য্যাহং করিষ্যাম্যরিসংক্ষয়ম্ ॥ (শ্রীশ্রীচণ্ডী, ১১অঃ)

এইভাবে কতবার যে, কত বিভিন্ন মূর্তিতে দেবীর আবির্ভাব ঘটিয়াছে, তাহার সীমা, সংখ্যা নাই। মহাশক্তির এই আবির্ভাবে যে গুণ ও ক্রিয়া প্রকট হইয়াছে, তাহাকে অবলম্বন করিয়াও দেবীর অনেক রূপকল্পনা করা হইয়াছে : 'গুণক্রিয়ানুসারেণ রূপং দেব্যাঃ প্রকল্পিতম্।'

সাধকগণের সুবিধার জন্তও দেবী অনেক মূর্তি ধারণ করিয়াছেন। মানুষ যদিও স্বল্পবুদ্ধিসম্পন্ন, তথাপি সাধারণ মানুষ সহসা স্বল্পকে ধারণা করিতে পারে না। অনন্ত ভাব ও অসীম জ্ঞান সাধারণ মানুষের অগম্য। এইজন্তই উপাসনার প্রথম দিকে প্রয়োজন একটা স্থল রূপক বা প্রতীক। এই প্রতীককে অবলম্বন করিয়া স্বল্পের স্তরে পৌছানো সম্ভব। জ্যোতির্বিজ্ঞা বা গণিতশাস্ত্র শিক্ষায় যেমন ভূকেন্দ্রিক (Geocentric) জ্ঞান হইতে আরম্ভ করিয়া ক্রমে সূর্যকেন্দ্রিক (Heliocentric) জ্ঞানের স্তরে বাইতে হয়, তেমনই স্থল মূর্তিকে ভাবিতে ভাবিতে স্বল্প রূপের প্রতীতি জন্ম। শাস্ত্রে এমন কথাও বলা হইয়াছে যে, স্থলের উপাসনা না করিয়া স্বল্পের ধারণা করা সম্ভবই হয় না :

অনভিধায় রূপন্ত হুলাং পর্বতপূজব ।

অগম্যং হৃদরূপং যে বদন্তী। মোক্ষভাগ্ ভবেৎ ॥ (ভগবতী গীতা, ৪র্থ অঃ)
এইরূপে নানা কারণে নিরাকার, নির্বিশেষ ব্রহ্মময়ীর রূপ কল্পনা করা হইয়াছে এবং
সাধকজনের সাধন কার্যের সুবিধার জন্ত অরূপ রূপের মধ্যে আত্মপ্রকাশ করিয়াছেন :

চিন্ময়ত্বাধিতীয়ন্ত নিষ্কলত্যাশরীরিণঃ ।

উপাসকানাং কার্যার্থং ব্রহ্মণো রূপকল্পনা ॥ (কুলার্ণবতন্ত্র)

দেবীর বিভিন্ন রূপ

সাধকের মননের ফলে, দৈত্যবধের জন্ত আবির্ভাব হেতু এবং সাধারণ ভক্তের
সুবিধার জন্ত এইভাবে দেবীর অসংখ্য রূপ পবিকল্পিত হইয়াছে : ‘দশলক্ষ মহাবিগ্রা
স্ত্রাদৌ কথিতা প্রিয়ে’ (সিদ্ধ যারল) । কপের সংখ্যা যেমন অসংখ্য, তাহাদের প্রকাশও
তেমনই বিচিত্র । দেবী কখনও ভয়ঙ্করী, কখনও প্রশান্ত ; কখনও স্মেরাননা, মনোহরবেশ-
ধারিণী । কখনও তিনি দ্বিভূজা, চতুর্ভূজা, ষড়্ভূজা, অষ্টভূজা বা দশভূজা : বিশ্বরক্ষার
জন্ত তিনি নানাপ্রকার অস্ত্রশস্ত্র, বরাভয় ও মুদ্রা ধারণ করিয়াছেন,

চতুর্ভূজা ত্ৱং দ্বিভূজা ষড়্ভূজাষ্টভূজাস্তথা ।

ত্বমের বিশ্বরক্ষার্থং নানা শস্ত্রাস্ত্রধারিণী ॥ (মহানিঃ তন্ত্র, ৬র্থ উল্লাস)

শক্তির সাধক ভক্তগুল, মায়ের শতসহস্র রূপের মধ্যে বিশেষ ভাবে সিদ্ধবিগ্রাহকণা দশটি
মহাবিগ্রাকে প্রধান বলিয়া থাকেন,—

কালী তারা মহাবিগ্রা যোড়ঙ্গী ভুবনেশ্বরী ।

ভৈরবী ছিন্নমস্তা চ বিগ্রা ধুমাবতী তথা ॥

প্ৰণালা সিদ্ধবিগ্রা চ মাতঙ্গী কমলাত্মিকা ।

এতা দশ মহাবিগ্রাঃ সিদ্ধবিগ্রাঃ প্রকীর্তিতাঃ ॥

স্তম্ভোক্ত ধ্যানের মূর্তি ও শাক্তসঙ্গীতের জননী-মূর্তি

শাক্তপদাবলীর জগজ্জননীর রূপাংশে এই দশটি মহাবিগ্রা, দেবীর মহিষাসুরমর্দিনীরূপ
এবং কালীর রূপভেদে দক্ষিণাকালী, বামাকালী, শ্মশানকালী, আগ্রা ও ভদ্রকালীর রূপ
বর্ণনা করা হইয়াছে । এই ধ্যানগুলি স্তম্ভোক্ত ধ্যানের অনুবাদ মাত্র ।^১ কিন্তু তন্ত্রে
দেবীর ধ্যান যেমন কবিত্বপূর্ণ, শাক্তপদাবলীর জগজ্জননীর রূপবর্ণনা তেমন কবিত্বপূর্ণ
নয় ।

১। ত্রুট্য দ্ব্যতরগিকা অংশে উক্ত কালী, তারা প্রভৃতির স্তম্ভোক্ত ধ্যান ।

যদিও তত্ত্ব সাধন শাস্ত্র, কবিত্ব প্রকাশের তুলনায় দেবীর পূজা, মন্ত্র, ত্রাস ইত্যাদির বর্ণনাই এখানে প্রধান, তথাপি স্বীকার করিতে হয়, তন্ত্রের ধ্যান অপূর্ণ কবিত্ব-মণ্ডিত। বীজমন্ত্র জপ করিতে করিতে সাধকের হৃদয়-পুণ্ডরীকে অথবা ব্রহ্মবেশে অপূর্ণ জ্যোতীরূপা যে দেবীমূর্তির আবির্ভাব হইয়াছে, শব্দালঙ্কার ও অর্থালঙ্কারের রূপসজ্জায় তাঁহারা তাঁহাকে মনোহর বাস্য মূর্তি প্রদান করিয়াছেন। আনন্দ-মুদিত অবস্থায় স্বতঃস্ফূর্ত ভাবেই যেন ধ্যানের মন্ত্র কবিত্বপূর্ণ হইয়া উঠিয়াছে। প্রজাপতি ব্রহ্মার সমুখে একদিন অপরূপ জ্যোতির্ময়ী গীর্ধারীর সৌন্দর্য্যমূর্তি প্রকট হওয়ায় তিনি যেমন নিজের অজ্ঞাতসারেই ‘অহো রূপম্ অহো রূপম্’ বলিয়া অভিভূত হইয়াছেন, তান্ত্রিক সাধকও সাধনলব্ধ দেবীমূর্তি দেখিয়া তেমনই অভিভূত হইয়াছেন এবং স্বাভাবিক ভাবেই দেবীমূর্তি বিশ্বসৌন্দর্য্যের সারসমুচ্চয় লইয়া প্রকট হইয়াছে। দেবতার রূপ দেখিয়া সাধক ব্রহ্মার মতই মুগ্ধ হইয়াছেন, বাস্তবিকের মত ছন্দোবদ্ধ শ্লোক উচ্চারণ করিয়া অবাধ হইয়া যেন বলিয়া উঠিয়াছেন, ‘কিমিদং ব্যাহতং ময়া।’

তন্ত্রের ধ্যান মন্ত্রমুগ্ধ, তন্ময় সাধকের অন্তর-উপলব্ধির বহিঃপ্রকাশ : এই জগৎই শিল্প-কলা স্বভাবতঃই বর্ণনার অঙ্গীভূত হইয়াছে। ভীষ্মবেশা ভয়ঙ্করী ‘কালী’র ধ্যানই হউক, কিংবা ক্ষুণ্ণপিপাসাতুরা ধূমাবতীর ধ্যানই হউক—হৃদয় ভাবের অকৃত্রিম ছোঁয়ায় তাহা অপূর্ণ হইয়া উঠিয়াছে। কে ভুলিতে পারিবে ‘মাতাকালীর সেই মেঘাদী শিশিশেখরার মূর্তি, দক্ষিণাকালীর সেই ‘কণ্ঠাবসন্তমুণ্ডালী গলদ্রুধিরচর্চিতা’ ভীষ্ম-সুন্দর রূপ ! ধূমাবতী বৃদ্ধা দন্তহীনা, যৌবনের সৌন্দর্য্য-হারা বিধবা ; অতি রুক্ষ তাঁহার মূর্তি। সে মূর্তির বর্ণনা করিতে গিয়া সাধক তাহাতেও কবিত্বের ছটা বিচ্ছুরিত করিয়া দিয়াছেন,

বিবর্ণা চঞ্চলা রুষ্ট দীর্ঘা চ মলিনাধবা ।

বিবর্ণকৃন্তলা রুক্ষা বিধবা বিরলবিজা ॥

ছিন্নমস্তা দেবী কী ভয়ঙ্করী ! নিজেই নিজের মুণ্ড ছেদন করিয়াছেন, ছিন্নকণ্ঠনির্গত রুধিরধারার এক ধারা নিজেই পান করিতেছেন। সাধক কবি এই ভীষণ রুদ্ভ-মূর্তির মধ্যেও সৌন্দর্য্যের রাগ লাগাইয়া দিয়াছেন। যে পটভূমিকায় এই ভয়ঙ্করী ব্রহ্মাণী দাঁড়াইয়া আছেন, তাহা যেন ব্রহ্মসুন্দরের এক অদৃষ্ট সময়ধ। অর্ধ বিকশিত এক শ্বেতপদ্ম, পদ্মের কোষমধ্যে সূর্য্যমণ্ডল, ঐ মণ্ডল জবাবুসুম ও বন্ধু পুষ্পের ছায়া রক্তবর্ণ, সেই মণ্ডলমধ্যে :

মধ্যে তু তাং মহাদেবীং সূর্য্যকোটিসমপ্রভাম্ ।

ছিন্নমস্তাং করে বামে ধারয়ন্তীং হৃদয়মন্তকম্ ॥

প্রসারিত মুখাং ভীমাং লেলিহানাগ্র জিহ্বিকাম্ ।

পিবন্তীং রৌধিরীং ধারাং নিজ কণ্ঠ-বিনির্গতাম্ ॥

শ্বেতপদ্মের রক্তবর্ণ কর্ণিকায় মহাভয়ঙ্করী এই হিন্নমস্তা, যেন শুভ্র জ্যোৎস্না-পুলকিত গগনে মহাপ্রলয়ঙ্কর এক ধূমকেতু। এ মূর্তি যে কোন দর্শকের চিত্তপটে চিরকাল স্থায়ীভাবে মুদ্রিত থাকিবার মত ভীষণ অথচ সুন্দর মূর্তি।

ষোড়শী ভো! নিজেই বিশ্ব-বিমোহিনী নব-যৌবনোন্মোদিত সৌন্দর্য্য মূর্তি। সাধক কবি তাঁহাকে ‘সর্বগুণারবেশাঢ্য’ রূপসজ্জায় সজ্জিত করিয়াছেন। পদ্মরাগমণির মত দেবীর দেহচ্ছটা, ‘ক্লম্ব অলিকুলসঙ্কাশ’ চূর্ণ বৃত্তলাবলী, হরধনুর ত্রায় বন্ধিম ক্রলতা; লোচন কখনও আনন্দে মুদ্রিত, কখনও উদ্ভাসে লীলাচঞ্চল; সুস্পষ্ট নাসিকা, চন্দ্ৰের অমৃত মণ্ডলের ত্রায় গণ্ডমণ্ডল, বিষফলের ত্রায় রক্তবর্ণ ওষ্ঠ; তাঁহার হাতের মাধুর্য্য যেন রস-সাগরের মাধুর্য্যকে পরাভূত করে—‘স্মিত মাধুর্য্যাবজিত মাধুর্য্য রস-সাগরাম’। তাঁহার অল্পপম কান্তি চন্দ্রকিরণে সমুজ্জ্বল, ‘দীপ্তাংগুতসঙ্কাশ কান্তি সন্তানহাসিনী’! দেবী ‘জগদাহ্লাদ-জনয়িত্রী’ জগদ্রঞ্জনকারিণী, জগদাকর্ষণকরী। সর্বলক্ষ্মীময়ী ষোড়শী দেবীর সৌন্দর্য্য-স্বপ্না এমনই মনোরম।

শাক্তপদাবলীতে মাতৃদেবীর যে স্তল রূপগুলি তন্ত্রের ধ্যান হইতে অনুবাদ করা হইয়াছে, একমাত্র কালী রূপের বর্ণনা বাস্তবিক সেগুলি রসোত্তীর্ণ হইয়া উঠে নাই। তন্ত্রের সাধকগণ ‘রূপের তুলিকা ধরি’ রসের মুরতি’ অঙ্কন করিয়াছেন। তাঁহাদের তুলনায় মহাতাবর্চাদ মহারাজ, শিবচন্দ্র সরসার-অনুদিত জগজ্জননীর রূপবর্ণনা অনেকটা প্রভাহীন। পদাবলী-ধৃত ‘তারা’, ‘ষোড়শী’, ‘ভুবনেশ্বরী’, ‘ভৈরবী’, ‘চিদ্রমস্তা’, ‘ধ্রুবাতী’, ‘বগলা’, ‘মাতঙ্গী’, ‘কমলা’, ও ‘ভদ্রকালীর’, রূপবর্ণনা মূলের ত্রায় সরস ও সুন্দর হয় নাই। মূলতন্ত্রে সংস্কৃত ছন্দোবন্ধে, অলঙ্কারসজ্জায় ও সাধকের প্রত্যক্ষ অনুভূতির স্পর্শে প্রত্যেকটি মাতৃমূর্তি যেমন জীবন্ত ও বর্ণনা বেরপ ব্যঞ্জনাময় হইয়া উঠিয়াছে,—তাঁহাদের তুলনায় শাক্তপদাবলীর অনুবাদিত জগজ্জননীর রূপ প্রাণহীন চিত্র মাত্র। শাক্তপদাবলীর বর্ণনাতেও অলঙ্কার আছে, সে অলঙ্কার নিস্তাণ অনুবাদে সৌন্দর্য্য সৃষ্টি করিতে পারে নাই।

তবে একটি কথা, জগজ্জননীর এই সকল রূপবর্ণনায় শাক্তপদাবলীর কবি সত্যের অপলাপ করেন নাই। ভাব-কল্পনা মিশাইয়া মূলের প্রকৃত রূপটিকে বিকৃত না করিয়া তাঁহারা ধ্যানের যথার্থ আক্ষরিক অনুবাদ করিয়াছেন। কবিত্বের দিক হইতে সরস ও ব্যঞ্জনাময় না হইলেও, মূলভাবের প্রতি আনুগত্য এই রূপবর্ণনাগুলির প্রধান বিশিষ্টতা। এই অনুবাদগুলির দ্বারা আর একটি উপকার সাধিত হইয়াছে। বহুদিন

পর্যন্ত যে ধ্যানগুলি তত্ত্বশাস্ত্রের মধ্যে সীমাবদ্ধ ছিল, ভাষায় প্রকাশিত হওয়ায় জনসাধারণ তাহাদের আত্মদান লাভ করার সুযোগ লাভ করিয়াছে।

কিন্তু শাক্তপদাবলীতে ‘কালী’ বা ‘শ্রামা’ মূর্তির বর্ণনায় রূপ রসের মূর্তি পরিগ্রহ করিয়াছে। এমন কি যেখানে উহা তত্ত্বোক্ত ধ্যানেরই অমুবাদ, সেখানেও উহা যেন আক্ষরিক অমুবাদ হইয়া থাকে নাই। যেমন, মহাত্মা মহারাজের ‘কে ও একাকিনী কাহার রমণী’ বর্ণনাটি। প্রকারান্তরে উহা তত্ত্বযুক্ত দক্ষিণা কালিকার ধ্যানেরই অমুবাদ। মিলাইয়া দেখিলে তত্ত্বের ‘করাল বদনাং ঘোরাং মুক্তকেশীং চতুর্ভুজাম্’ ধ্যানের শব্দসম্ভার গুলি কানে বাজে। তবু মনে হয়, কালীর একরূপটি যেন অমুকৃত বর্ণনা নয়, যেন স্বীকরণ জাত এক নব সৃষ্টি। তত্ত্বোক্ত ধ্যানের ব্যঞ্জনা তো ইহাতে আছেই, উপরন্তু আছে এমন একটি মন্যত্বের (Subjectivity) স্পর্শ, যাহা তাত্ত্বিক ধ্যানে নাই। তত্ত্বের সামান্য বিধিবাক্য যেন এখানে কবি-হৃদয়ের বিস্ময় ও ভক্তি-ভাবের অমুলেপনে এক অভিনব আকারে আকারিত হইয়াছে।

শ্রামা মূর্তির বর্ণনায় প্রায় সকল কবিই তত্ত্বোক্ত ধ্যানের বঙ্গন ছিন্ন করিয়া আপন মনের মাধুরী মিশাইয়া মায়ের মনোময় চিত্র অঙ্কন করিয়াছেন। উহা মায়ের ভাবময় বিগ্রহ। উহা যেন চোখে দেখা, হৃদয়ে অমুভব করা এক নূতন মূর্তি। কোন কারিগর ভক্ত-সাধকের সে মূর্তিকে ধাতু-পাষণ-মাটিতে নির্মাণ করিতে পারে না। কবি সত্যই বলেন, ‘কোন কারিগর আছে এমন, দিবে একটি নিরমিয়ে?’

প্রথমেই দৃষ্টি আকর্ষণ করে সাধক কবি রামপ্রসাদের ‘ও কে রে মনোমোহিনী—ঐ মনোমোহিনী’ গানটি। মায়ের রূপ ও স্বরূপের গগনায় প্রমাদগ্রস্ত চমৎকৃত চিত্তের সংশ্লিষ্ট সমালোচন, কে ইনি? একাধারে ইনি ভয়ঙ্করী ও সৌম্য, একই সময়ে ‘সমার বরদা’ অথচ ‘অস্তর-দরদা’ (অহুরের মহাভয়); একদিকে ‘শাশানে বাস, অটুহাস’ অত্রদিকে ‘সুধারসকূপ বদনখানি’। আত্মহারা কবি বলেন, ‘মরি। হেরি একি রূপ।

চল চল চল তড়িৎ-ঘটা, মণি-মরকত-কাস্তিছটা।

একি চিত্ত-দলনা, দৈত্য-ছলনা, ললনা-নলিনী-বিডম্বিনী ॥

সপ্ত পেতি সপ্ত হেতি সপ্তবিংশ নয়নী।*

এ মূর্তি ভক্ত-সাধকের হৃদয়-ভাবে গড়া ভাবের মোহিনী মূর্তি।

* সপ্তপেতি=সপ্তজিহব অগ্নি, যাহা সপ্তশিখায় হব্য পান করে; সপ্তহেতি=সপ্ত সৃষ্টিকরণ; সপ্তবিংশ বা সপ্তবিংশ প্রিয়=নাট্যইশ নরক অথবা সপ্তবিংশ নরকত্রের প্রিয় চল। অর্থাৎ অগ্নি, সূর্য ও নরক বা চল মায়ের ত্রিনয়ন। রামপ্রসাদের আর একটি গানেও আছে, ‘মায়ের আছে তিনটি নয়ন, চন্দ্রসুধা আর ভাষণ।’

রাম প্রসাদের ‘চলিয়ে চলিয়ে কে আসে, গলিত চিকুর আসব আবেশে’ ; কমলাকান্তের ‘নব জলধর কায় কালোরূপ হেরিলে আঁখি জুড়ায়’ ; অজ্ঞাতনামা কবির ‘নিবিড় আঁধারে মা তোর চমকে অরূপ রাশি’ প্রভৃতি সঙ্গীতের মাতৃ বিগ্রহ কোন গতানুগতিক বিগ্রহ নয়, ভক্তের হৃদয়ভাবে নির্মিত অভিনব মাতৃ-মূর্তি। ভক্তের অন্তরেই এই কালো-রূপের নগিনী-দল ‘বিকশিত হইয়াছে, ভক্তই হৃদয়-ভাষের বলে সে কালোকে আলো করিয়া তুলিয়াছেন, ভক্ত-হৃদয়ই আবার ভ্রমর হইয়া সেই নীলকমলের মধুপানে বিভোর হইয়াছেন।

অন্তরঙ্গ গীতি-কবিতা রচনার যুগে শ্রামামূর্তি স্বাভাবিক ভাবেই ভাষের বিগ্রহ হইয়া উঠিয়াছে। উপমায় রূপকে সেখানে মায়ের আর এক অলঙ্কার সজ্জা, কবির মানস পটে সে আর এক কল্পনা-মধুর সৃষ্টি। যেমন, কবির ঈশ্বরগুণের ‘কে রে বামা বারিদ বরণী’ গানটি। কবির কল্পনায় মায়ের ললাট-নয়ন এখানে ‘তরণি-শোভা’ ধারণ করিয়াছে ; গতিভঙ্গীরও কি অপূর্বতা !

বামা টলিছে, চলিছে, লাবণ্য গলিছে।

সঘনে বলিছে, গগনে চলিছে।

কোপেতে জলিছে, দম্ভজ দলিছে ছলিছে ভুবনময় ॥

নাট্যকার গিরিশচন্দ্র নিজে ছিলেন ভক্ত, ঊর্ধ্বরক্ত কবি। তাঁহার রচিত ‘মদমত্ত মাতঙ্গনা উলঙ্গিনী নেচে ধায়।’ ‘বিষমোজ্জ্বল জ্বালা বিভাসিত কপাল’ বা ‘রাজাকমল রাজা রাজা করে, রাজা কমল রাজা পায়’ প্রভৃতি গান নানাদিক হইতে বিশিষ্টতার দাবি রাখে। একদিকে অঙ্কিত শ্মশানবাসিনী শ্রামার ‘ত্রিভুবন ত্রাসিনী’ মূর্তি—

লক্ লক্ রুধির-লোলুপ রসনা,

কধির-ধার ক্ষত বিপুল দশনা,

অস্থিচর্মসার, কঙ্কাল-হার—

বিভূষিত দিক্-বসনা ব্যোমগ্রাসিনী।

আবার অতীতকে সেই মায়েরই ‘তাপিত প্রাণ জুড়ায়’—এমন রূপ। রক্তরাজা মূর্তি তো ভয়ঙ্করী নয়, সে যে রাজা রূপের রূপ তরঙ্গ—

রাজা কমল রাজা করে, রাজা কমল রাজা পায়,

রাজা মুখে রাজা হাসি রাজা মালা রাজা গায়।

কবীন্দ্র রবীন্দ্র নাথের ‘উলঙ্গিনী নাচে রণরঙ্গে’ পদটিতেও নৃত্যপরা চামুণ্ডার সে এক অদ্ভুত মূর্তি। জননী উলঙ্গিনী অবস্থায় নৃত্য করিতেছেন। তাঁহার প্রমত্ত নৃত্যে দশদিক

অন্ধকার হইয়া গিয়াছে, সেই অন্ধকারে বহ্নিশিখার মত জলিতেছে রাঙা রসনা ; পতঙ্গ দল মরিবার জন্তই সেই রসনারূপ বহ্নিশিখার দিকে ছুটিয়া চলিয়াছে । উদ্দাম নৃত্যবশে রুক্ষকেশ রাজি আকাশে উৎফ্রিণ্ড, তাহাতে সূর্য্য-সোম সভয়ে আত্মগোপন করিয়াছে । রুক্ষ অঙ্গে বিগলিত রাজা রক্তধারা, ক্রভঙ্গে কম্পিত ত্রিভুবন ।

ইহা ভক্ত-হৃদয়ের ভাব মূর্তি নয়, কবির কল্পনা-ধৃত -- রূপ মূর্তি । এই রূপে শাক্ত পদাবলীতে শ্রামা মূর্তি কোথাও সাধকের তনয় ধ্যানে, কোথাও ভক্তের ভাববিলাসে, কোথাও বা কবির কল্পনায় বিচিত্র অভিনব রূপ পরিগ্রহ করিয়াছে ।

॥ ছয় ॥

মূর্তিরহস্য

তত্ত্বাদিতে যে অসংখ্য দেবীমূর্তির বর্ণনা রহিয়াছে, তাহাদের অন্তর্নিহিত তাৎপর্য কি, তাহা জানিবার কোতূহল হওয়া স্বাভাবিক। হিন্দুর মূর্তি খামখেয়ালী করনা নয়। প্রত্যেকটি মূর্তিই এক-একটি ভাবের প্রতীক। হিন্দু জাতি ভাবপ্রবণ, তাহাদের কল্পিত মূর্তিগুলিও ভাবার্থপূর্ণ: “ভাবপ্রবণ বলিয়াই আভাসায়ক। ব্যক্তের ভিতর দিয়া অব্যক্তের আভাস প্রদান করিবার আকাঙ্ক্ষাই তাহার প্রধান আকাঙ্ক্ষা। মূর্তিগুলি লৌকিক ও অলৌকিকের সমাবেশ-কোশলে অনির্বচনীয়।”^১ এমন কি প্রত্যেকটি মূর্তির বর্ণ, তাহার অঙ্গভঙ্গি, হস্তস্থিত গ্রহরণ-বিজ্ঞাস, পদের আলীট-প্রত্যালীট অবস্থানটি পর্যন্ত তাৎপর্যপূর্ণ।

তত্ত্বগ্ৰন্থে কতকগুলি মূর্তির রহস্য উদ্ঘাটন করা হইয়াছে, কতকগুলির হয় নাই। তন্মধ্যে ‘বিদ্যা’ গোপনীয়—‘গুহাদ্গুহতমং গুহমূহনীযং প্রযত্নতঃ’; এই জন্তই গুরু-শিষ্য ব্যতীত বিদ্যাগুপ্তি তন্মধ্যে বিধান। বিশেষ করিয়া যে সকল বিদ্যা ও বিজ্ঞার সাধন রহস্যময়, তাহাদের ব্যাখ্যা তত্ত্বশাস্ত্রে নাই।

সংস্কৃত তত্ত্ব ও পুরাণ রীতীত বাঙলা ভাষায় যে সকল শক্তি-বিষয়ক কাব্য রচিত হইয়াছে, তাহাদের কতকগুলির মধ্যে মাতৃমূর্তির কিছু কিছু বর্ণনা পাওয়া যায়। মুকুন্দরামের চণ্ডীমঙ্গলে ‘মহিমমদিনা’ ও ‘কমলে কামিনী’র রূপ বর্ণিত হইয়াছে। ধর্ম মঙ্গল কাব্যগুলিতে ‘চামুণ্ডা বা কালিকা’ এবং কালিকামঙ্গল কাব্যে ‘কালী’র বর্ণনা আছে। ভারতচন্দ্র তাহার ‘অন্নদামঙ্গল কাব্যে’ দশমহাবিজ্ঞার রূপ বর্ণনা করিয়াছেন। মহারাজ মহাতাবচাঁদ, শিবচন্দ্র সরকার প্রমুখ কবি তত্ত্বোক্ত ধ্যানগুলির অনুবাদ করিয়াছেন। ধূলুক পরগণার বন্দ্যবংশজাত শ্রীনন্দকুমার কবিরত্ন ১২৩৮ সনে ‘কালীকৈবল্যদায়িনী’ গ্রন্থ বাঙলা ভাষায় রচনা করেন, তাহাতেও দশমহাবিজ্ঞা রূপের বর্ণনা আছে। কিন্তু ইহাদের কোনটিতেই মূর্তিগত তাৎপর্য ব্যাখ্যা করা হয় নাই।

কবি হেমচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয়ের ব্যাখ্যা

তত্ত্ব ও শাক্তপদাবলীর মূর্তি-রহস্য ব্যাখ্যার কথা পরে বলিতেছি। দশমহাবিজ্ঞার মূর্তি-রহস্যের কথা বাঙলা ভাষায় প্রথম ব্যাখ্যা করেন কবির হেমচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়।

১। সাগরিকা, গঞ্চম উচ্চাস—অক্ষয় কুমার মৈত্রেয়।

তাহার 'দশমহাবিভা' কাব্যখানি নানাদিক হইতে উল্লেখযোগ্য। পাশ্চাত্য বিবর্তনবাদের ভিত্তিতে তিনি কালী, তারা প্রভৃতি মহাবিভারি অন্তর্নিহিত তাৎপর্য বিশ্লেষণ করিয়াছেন। অবশ্য হিন্দুর 'দশাবতার'-স্তোত্রের মৎস্য, কূর্ম, বরাহ, নৃসিংহ, বামন, পরশুরাম, বলরাম, বুদ্ধ, কঙ্কি রূপের মধ্যে যে সভ্যতার ক্রমবিকাশের ইঙ্গিত আছে, তাহা সকলেই স্বীকার করেন, যেমন, সৃষ্টি যখন জলময় ছিল, মৎস্য অবতার তখনকার কল্পনা। তারপর যখন জাহাতে স্থল সৃষ্টি হইল, তখন কূর্ম অবতার। অরণ্যময় স্থলে বরাহ। তারপর অর্ধপশু-অর্ধমানবের স্তর নৃসিংহ। এইরূপে বামন খর্বাকৃতি নরের স্তর পরশুরাম ও হলধর বলরাম কৃষিসভ্যতার স্তর, রাম সমুদ্রস্ত কৃষিসভ্যতা ও বুদ্ধ জ্ঞানের প্রতীক; কোন কোন তত্ত্বে এই দশাবতারের সহিত দশমহাবিভার সামঞ্জস্য বিধানের চেষ্টা করা হইয়াছে :

কৃষ্ণরূপা কালিকা স্যাৎ রামরূপা চ তারিণী ।

বগলা কূর্মমুক্তিস্তান্মীনো ধূমাবতী ভবেৎ ॥

ছিদ্রমস্তা নৃসিংহ স্তাদ্ বরাহশ্চৈব ভৈরবী ।

সুন্দরী বামদধ্যঃ স্তাদ্ বামনো ভুবনেশ্বরী ॥

কমলা বুদ্ধরূপা স্তাদ্ ভূগা স্তাৎ কঙ্কিরূপিণী ।^১

কিন্তু উহাতে সভ্যতার ক্রম-বিকাশের কোন সঙ্কেত বা বিকাশ ধারার কোন পরিচয় নাই।

কবির হেমচন্দ্র বন্দোপাধ্যায় 'দশমহাবিভা' রূপগুলির মধ্যে সভ্যতার ক্রমোন্নতির পাঁচটি স্পষ্ট করিয়াছেন : 'হেমবাবু দেবীর দশমূর্তির সহিত সভ্যতার দশ অবস্থার সংযোজনা করিয়া কল্পনার সহিত বৈজ্ঞানিক সত্যের সূক্ষ্ম বিমিশ্রণ সম্পাদনা করিয়াছেন'^২ তিনি বলিতে চাহিয়াছেন, জীবলীলা দুঃখসর্বস্ব নয়, ইহার মোচন আছে, জীব-জগৎ ক্রমবিবর্তনের ফলে উন্নতির দিকে অগ্রসর হইতেছে। দশমহাবিভার দশটি রূপ তাহারই প্রতীক।

'কালীরূপ' সৃষ্টির প্রথম স্তরের রূপমূর্তি। সেই অবস্থায় মহার্গবে কেবলই ধ্বংসলীলা, বীরগণ পরস্পর হননোত্তত। এই সংহারলীলার প্রতীক চানুগা কালী :

ঋষির বদনা বামা ত্রিনয়না ঘোর শ্রামা

বক্ষি-বরুণ-বাসু সঙ্গ সঙ্গ ঘুরিছে ।

জড় প্রকৃতির ছলে শবদেহ পদতলে

নৃশূণ্ড-মালিনী কালী হৃদহারি নাচিছে ॥

ইহার পর 'তারা' মূর্তি; প্রথম মানব-সভ্যতার প্রথম প্রকাশ। এইখানে জ্ঞানের

১। শূণ্ডমালাতন্ত্র, শব্দকল্পদ্রুম দ্বিত 'মহাবিভা' শব্দ উল্লেখ্য।

২। দশমহাবিভা প্রবন্ধ—সমালোচনা সংগ্রহ (কঃ বিঃ)।

প্রথম অঙ্গুর। জীব তখনও উদর-সর্বস্ব, পরম্পর হানাহানিতে রত ; মা তাই ‘লবোদর’ ‘নৃমুণ্ডমালিনী’—কিন্তু তিনি উল্লসিনী নহেন, ‘ব্যাক্রচন্দ্র-পর’। সংসার-চিভার মধ্যে দেবীর বিপদে পন্ন, উহা জ্ঞানের সূচক। তৃতীয় স্তরে দেবী ‘ষোড়শী’। জীব তখন দাম্পত্য প্রণয়-বন্ধনে আবদ্ধ, শৃঙ্গার-সজ্জায় সজ্জিত ‘স্বৈতবরণা বামা পূর্ণকলা কামিনী’ প্রেম বিস্তার করিয়া জীবকে প্রণয়-পাশে বাঁধিতেছেন। তাহার পরে মায়ের ‘ভুবনেশ্বরী’ মূর্তি, তিনি সর্বমঙ্গলা মাতা। মুখে তাঁহার প্রশান্ত হাসি, হস্তে অভয়-বর। সন্তানকে স্নেহ দান করিয়া তিনি জীবকে স্নেহ-শিক্ষা দিতেছেন। ভুবনেশ্বরী বিশ্বব্যাপী অপত্যস্নেহের প্রতীক। দেবীর ‘ঐভরবী’ মূর্তি সভ্যতার পঞ্চম স্তরের প্রতীক ; দেবী রক্তাধর-পরিহিতা, মাংসে সুশোভিতা, তাঁহার হস্তে জ্ঞান ও অভয়, যেন তিনি জীব-হৃদয়ে ভক্তি সঞ্চার করিতেছেন—‘ভক্তি বিধায়িনী ভৈরবী-রূপিণী।’ ইহার পরে মানুষের প্রতি মানুষের প্রীতি বিস্তৃত হইয়াছে। পূর্বে মানুষ জীকে ভালবাসিত, পুত্রকে ভালবাসিত—এখন সর্বমানবের প্রতি তাহার প্রীতি বিস্তৃত হইয়াছে। দেবীর ‘মাতঙ্গী’ মূর্তি তাহার প্রতীক :

‘প্রীতি তুলি ভবতলে সর্বজীব দুঃখ দলে ।

মাতঙ্গীর রূপে সতী পদ্মদলে বসেছে ।

সভ্যতার সপ্তম স্তরের মূর্তি ‘ধ্রুবাতী’। ধ্রুবাতী বিশ্ববা, কুংপিপাসাতুরা, শুভ্রচ্ছদা, বিশ্বকৃৎসিনী। মানুষও শ্রমক্লান্ত, ক্ষুধাতুর ; শ্রমের ফসলে সকলের আহাৰ্য্য সংগৃহীত হয় না। দেবী হস্তস্থিত কুশার বাতাসে জীবের শ্রান্তি অপনোদন করিতেছেন। তাঁহার পরে সভ্যতা আরও অগ্রসর হইয়াছে, জনসংখ্যা বৃদ্ধিহেতু দারিদ্র্যও বৃদ্ধি পাইয়াছে ; দারিদ্র্যের সহিত মানুষের সংগ্রাম ‘বগলা’ মূর্তির মধ্যে প্রকট। দেবী এইখানে ‘দারিদ্র্য-দলনী’। ইহার পরে মানুষের মধ্যে মদোন্মত্ততা জাগিয়াছে, জাগিয়াছে পরস্পরকে বঞ্চনা করিবার প্রবৃত্তি। সে অবস্থাতেও মানুষের স্বরূপ অনুদবাটিত থাকে নাই। প্রীতি সম্পন্ন মানুষের স্বার্থান্ধ উৎকট মূর্তি ‘ছিন্নমস্তা’ দেবীর রূপে আত্মপ্রকাশ করিয়াছে। ইহার মধ্যে মানুষ আত্মদান করিয়া জগতের কলুষ নিবারণ করিতে চাহিয়াছে, ছিন্ন মস্তার নিজ করে নিজ মস্তক ছেদন সেই ভাবের প্রতীক। এই মূর্তি একদিকে মদোন্মত্ত মানুষের নগ্নতার প্রকাশ, অত্মদিকে প্রেমিক মানুষের জগৎ-কল্যাণে আত্মদানের নিদর্শন। সভ্যতার শেষস্তরে দেবীর ‘কমলা’ মূর্তি। এই স্তরে জীব দুঃখ-শোক-তাপ মুক্ত, প্রশান্ত ও একে অত্মের প্রতি মমতায়ুক্ত। ইহা বদ্ধজীবের মুক্তাবস্থা ; জীবের শেষ লক্ষ্য এই অবস্থা—ইহা ‘সর্বস্বত্বসদা’। মানুষ এখানে লীলা-বিভোর, দেবীও তাই ‘লীলায়সে নিমগন’।

কিবা বেশ সুমোহন লীলারসে নিমগন

পরমা প্রকৃতি সতী সর্বশেষ ভুবনে ।....

পদ্মাসনা করে পদ্ম সতী সর্ব স্বথসদা

দয়াতে ডুবায়ে ভব জীব-দুঃখ হরিছে ।

অক্ষয় চন্দ্র সরকারের অভিমত

‘আন্তরীক্ষ কবি’ হেমচন্দ্র যেমন বিবর্তনবাদের ভিত্তিতে দশমহাবিহার স্বরূপ ব্যাখ্যা করিয়াছেন, অক্ষয়চন্দ্র সরকার আবার তেমনই মাতৃমর্ত্তিগুলিকে ভারতবর্ষে বিভিন্ন ভিন্ন ভিন্ন যুগের ঐতিহাসিক বিবর্তনের প্রতিমূর্ত্তি বলিয়া নির্দেশ করিয়াছেন। “প্রথম দুই দশায় ‘কালী’ ও ‘তারা’ মূর্ত্তি। আর্য্য-দণ্ড্য বিবাদ লইয়া যখন ভারতবর্ষ প্রত্যহ রক্তক্ষান করিত, কালী তখনকার মূর্ত্তি।...তাহার পর ‘ষোড়শী’ ও ‘ভুবনেশ্বরী’ মূর্ত্তি....তখন ভারত রাজ্যী, ভারতে শান্তি।....তাহার পর তন্ত্রশাস্ত্রের প্রাণুর্ভাব....ভারতে সংস্কৃত গ্রন্থের এই সময়ে অতঃপু আড়ম্বর, যোগের জপের বড়ই আড়ম্বর....তান্ত্রিককালের ভারতের মূর্ত্তি.... ভারত যোগিনী, ভারত ভৈরবী। ষষ্টিদশায় তন্ত্রপ্লাবন। ‘ছিন্নমস্তা’ মূর্ত্তি। স্বার্থপরতা ও স্বার্থশূন্যতা, উভয় যোগে নিশ্চিন্ত কঠোর বাতুলতা, নৃশংসতা, কুৎসিত কামপ্রবৃত্তি নিরঞ্জিতা—এইগুলি এ মূর্ত্তির সমবায়ী কারণ।....ভারতমাতার এক্ষণে ‘ধূমাবতী’ অবস্থা... বিবধা ভারতের পেটে অন্ন নাই, গায়ে বস্ত্র নাই, রুক্ষকেশা, রুক্ষাঙ্গা, শোকে-তাপে দৃষ্টি কুটিল, যেন সকল আশ্রয় পরিচ্যুতা হইয়া পুরাতন ভগ্নবান রথে গিয়া আশ্রয় লইয়াছেন; হয়, সেই রথের উপরি কাক বসিতেছে!...তাহার পর মাতা আবার ‘বগলা’ মূর্ত্তিতে দেখা দিবেন, ভারতমাতা আবার রত্নসিংহাসনে অধিষ্ঠিত হইবেন, স্নহুণে ভূষিত হইবেন। এমন দিন হইবে। মা ইহার পর ‘মহালক্ষ্মী’ রূপে দেখা দিবেন :

সুবর্ণবর্ণ আসন অম্বুজ ।

হুই পদ্ম বরাভয়ে শোভে চারিভুজ ॥

চতুর্দন্ত চারি খেত বারণ হরিষে ।

রত্নঘটে অভিষেকে অমৃত বরষে ॥১

এই ভাবে ঊনবিংশ শতাব্দীর অনেক কবি ও সাহিত্যিক নিজ নিজ কল্পনা অনুযায়ী দশমহাবিহার মূর্ত্তিরহণ ব্যাখ্যা করিয়াছেন। সাহিত্যসম্রাট বঙ্কিমচন্দ্রও

১। দশমহাবিহা প্রবন্ধ, অক্ষয় চন্দ্র সরকার ; প্রবন্ধকার কবিতার উদ্ধৃত ভারতচন্দ্রের কাব্য হইতে লইয়াছেন।

‘আনন্দমঠ’ উপন্যাসে মায়ের জগদ্ধাত্রী, কালী ও মহিষমর্দিনী রূপগুলিকে দেশমাতৃকার অতীত, বর্তমান ও ভবিষ্যৎ রূপের বিগ্রহবলিয়া ব্যাখ্যা করিয়া, ভাবীকালের দেশমাতৃকার দশভুজা মূর্তির উদ্দেশ্যে ‘বন্দে মাতরম্’ জাতীয় সঙ্গীত রচনা করিয়াছেন।

দেবীমূর্তির শাস্ত্রানুমোদিত ব্যাখ্যা : শ্রীঅরবিন্দের মত

দেবীমূর্তির এহেন ব্যাখ্যা শাস্ত্রানুমোদিত নয়, কাল্পনিক। ‘প্রাধানিক রহস্য’ ও ‘বৈকুণ্ঠিক রহস্য’ বিলম্বণ করিলে মনে হয়, সত্ত্ব, রজঃ ও তমোগুণের প্রকাশ হিসাবে মূর্তিগুলি প্রকট হইয়াছিল। জীব-জগতে জ্ঞানে, কর্মে ও ঐশ্বর্য্যে সেই এক মহাশক্তিরই প্রকাশ। তিনিই শুদ্ধা সত্ত্বগুণময়ী রূপে ‘মহাসরস্বতী’; ইনি বাণী, বেদগর্ভা, ধীশ্বরী; ইনি বিশ্বের স্বজনী-শক্তি ‘ব্রাহ্মী’ (ব্রহ্মার শক্তি)। শ্রীঅরবিন্দ এই শক্তিকে বলিয়াছেন Wisdom ; দশমহাবিহার ‘ভৈরবী’ এই স্বজনী-শক্তি, জ্ঞান-দীপ্তির প্রতীক :

জপমালা এক করে জ্ঞানমুদ্রা ধরে পরে

ধিকরে অভয় বরে, করেন ধারণ। (মহাতাবচাঁদ)

মহামায়ার বিপুল সজ্জিত অস্তিত্ব প্রকাশ ‘মহালক্ষ্মী’; ইনি প্রধান প্রকৃতির রাজসিক বিকার; জগতে কল্যাণ, শ্রী, ঐশ্বর্য্য, ধৃতি ইহার বিভূতি। তাঁহার তপ্ত কাঞ্চনের মত দেহবর্ণ, তপ্ত কাঞ্চনের মত ভূষণ, ঐশ্বর্য্যে ও মাধুর্য্যে ইনি অনূপম। ‘সর্বশৃঙ্গারবেশাঢ্যা’ রূপে তিনি প্রণয়িনী, ‘ভুবনেশ্বরী’ রূপে তিনি জননী, দয়ার প্রকাশরূপে তিনি ‘মাতঙ্গী’, কল্যাণী শ্রীর প্রতীকরূপে তিনি ‘কমলা’। সৃষ্টিকে সৌন্দর্য্যে-মাধুর্য্যে পূর্ণ করেন বলিয়াই তিনি অপরূপ শোভাসম্পন্ন ও সৃষ্টির সামঞ্জস্য, শ্রীঅরবিন্দ ইহাকে বলিয়াছেন Harmony ; প্রকৃতির মাধুরী, হৃদয়ের প্রীতি, বাৎসল্য, দয়া, মিত্বতা তাঁহার : She throws the spell of the intoxicating sweetness of the Divine : to be close to her is a profound happiness and to feel her within the heart is to make existence a rapture and a marvel ; grace and charm and tenderness flow out from her wonderful gaze or let's fall the loveliness of her smile, the soul is seized and made captive and plunged into the depth of an unfathomable bliss.’ (Mother—Sri Aurodindo).

মহাশক্তির সর্বাপেক্ষা আকর্ষণীয় প্রকাশ ‘মহাকালী’ রূপ :

স্না ভিঙ্গানসঙ্কশা দংষ্ট্রাঙ্কিত বরাননা ।

বিশাললোচনা নারী বভূব তনুমধ্যমা ॥

খজাপাত্র শিরঃ খেট্টেরলঙ্কত চতুর্ভুজা ।

কবন্ধহারমুরমা বিভ্রানা শিরসা স্রজম্ ॥ (প্রাধানিক রহস্ত)

দশমহাবিষ্কার কালী ও তারা, এই মহাকালীরই প্রকারভেদ । ইনি বিরাট বিরাট শক্তির প্রস্রবণ । ইহার নৃত্যে পৃথিবী কম্পিত হয়, ‘স্বর্ঘ্য্য সোম লুকায তরাসে’, মহাকাল ইহার পদতলে পতিত হন ; সকল বাধা, সকল বিপত্তি ইহার প্রচণ্ড নৃত্যছন্দে বিদূরিত হইয়া যায় । শ্রীঅরবিন্দ শক্তির এই প্রকাশকে বলেন Strength : There is in her an overwhelming intensity, a mighty, passion of force to achieve, a divine violence rushing to shatter every limit and obstacle (Mother—Sri Aurobindo) ; ইনিই স্বামী বিবেকানন্দের ‘মৃত্যুরূপা কালী’—মহাভয়ঙ্করী, প্রলয় ও মৃত্যুর প্রতীক, ধ্বংসের এক অধিনায়িকা, লোলজিহ্ব, ঐলোকেশী । কিন্তু মরণ-যজ্ঞের এই অধিকর্ত্রী, কেবলই ভীমা-ভয়ঙ্করী নহেন, ইনি স্তম্ভিগ্ন শ্রামল ; তাঁহার কদ্র হানিতেও অমিয়া খরে, অঙ্গকান্তিতে ছুবন পূর্ণ হয় । জীবরক্ষা হেতু তিনিই হাতে বরাভয় ধারণ করেন । তাঁহার ককণাবন নয়ন হইতে অনন্ত ককণা বিশ্বজগৎ প্রাবিত করে, তাঁহার সর্বাশ্রয় অভয় চরণ ভক্তকে সকল বিপদে আশ্রয় দেয়, তাঁহাকে সবার্থসিদ্ধি মোক্ষ প্রদান করে : ‘শোভিত প্রপদ দেয় মোক্ষপদ, আপদে সম্পদদায়িনী ।’

বস্তুতঃ কালীমূর্তি যেন সকল বৈপরীত্যের আধার : বিষম গুণ ও ক্রিয়া, কপ ও অরূপের এক অত্যাশ্চর্য্য সমন্বয় । তাঁহার মূর্তিতে, গুণে, ক্রিয়ায় অনন্ত বৈপরীত্যের সমাবেশ । তাঁহারই ‘চিহ্নে কুপা সমরনিষ্ঠুরতা চ’, হাতে খজা ও বরাভয়, বর্ণে স্তম্ভিগ্ন ভয়ঙ্কর কৃষ্ণঃ : ‘Her Love is as intense as her wrath’ (Sri Aurobindo) : তিনি ‘Fierce and terrible along with the beautiful and the delightful’ : ঋদ্ধি ও মোক্ষ, মরণ ও জীবন, দুঃখ ও আনন্দ তাঁহারই সৃষ্টি, তাঁহারই দান । এই জন্তই ভক্তজনের অতি প্রিয় এই ‘কালীমূর্তি’ । পশু, বীর, দিব্য সকল ভাবের সাধকের প্রিয়তমা জননীমূর্তি ‘কালী’ বিশেষ করিয়া বীর সাধকের । স্বামী বিবেকানন্দ কহিতেন, ‘আমি মায়ের ঘোর রূপের উপাসক’ ; জগতে দুঃখ-দারিদ্র্যের চিত্র তাঁহার দৃষ্টিতে নির্ম্মম জগতের যে রূপ উদ্ঘাটন করিয়াছিল, তাহার মধ্যে তিনি ‘মৃত্যুরূপা কালীকে’ই দেখিয়াছিলেন । কালী মৃত্যুরূপা, তিনিই আবার অতি সুন্দরী ; তাই স্বামীজী বলিতেন,

Lo ! how all are sacred by the terrific
 None seek Elokeshi whose form is death....
 Thou dreaded Kali, The all-destroyer
 Thou alone art True.

ভক্তমতে কালীমূর্তির ব্যাখ্যা

তদ্বাদিতে 'কালী' রূপেরই প্রাধান্য, সগুণ প্রকাশ-শক্তির মধ্যে কালীই 'আত্মা'।
 কালী নামটিরও অর্থ তদ্ব্য ব্যাখ্যা করা চাইয়াছে—

কলনাং সর্বভূতানাং মহাকালঃ প্রকীর্তিতঃ ।

মহাকালস্ত কলনাং ব্রহ্মাণ্ডা কালিকা পরা ॥

কাল সংগ্ৰসনাং কালী সর্বেষামাদিত্বপিতা ।

কালত্বাদাদিত্বত্বাদাতা কালীতি গীয়াত ॥

পনঃ স্বরূপমানাত্ত তমোকপং নিবাকৃতিঃ ।

বাচাতীতং মনোগম্যং ভ্রমেকৈবাবশিষ্টম্ ॥

—প্রাণীমাত্রকে সংহার করেন বলিয়া যিনি মহাকাল, তাঁহাকে তুমি কলন কর (সংহার কর), এইজন্ত তোমার নাম আত্মা, পরা, কালিকা ; তুমি কালকে গ্রাস কর, এই জন্ত তুমি কালী । সর্বকালত্ব ও সর্বাদিত্বহেতু তুমি আত্মা কালী । মহাপ্রলয়ের পর পুনর্ব্বার স্বরূপ অবলম্বন করিয়া তমোরূপে আকারহীন অবস্থায় বাক্য-মনের অগোচর হইয়া তুমি একাই বর্ত্তমান থাক ।

এখানে 'কালী' নাম, এবং তাঁহার তমঃ-রূপবর্ণের কারণ অনুমান করা যাইতেছে । সৃষ্টির প্রারম্ভে যখন কিছুই থাকে না, তখন থাকে শুধু মহাশূন্য তমস্ ; এই তমস্ কালী । আবার প্রলয়কালে এই তমস্ বা কালীতেই সৃষ্টি প্রলীন হইয়া যায় ; এই জন্ত কালীই আত্মা, তিনিই পরা, তিনিই সৃষ্টি, তিনিই প্রলয় ।

গুণ ও ক্রিয়া অনুসারেই দেবীর রূপ পরিকল্পিত হইয়াছে—‘সংক্রিয়ানুসারেণ রূপং দেব্যাঃ প্রকল্পিতম্’ । এক কালীমূর্তির রহস্য বিশ্লেষণ করিলেই তাহা বোধগম্য হয় । কালী রূপবর্ণা, ‘মেঘাজী’ ; ঋত-পীতাদি সমস্ত বর্ণই রূপবর্ণে বিলীন হয়, সেইরূপ সর্বভূত প্রকৃতিতে লয়প্রাপ্ত হইয়া থাকে ; এই কারণেই নিশ্চ’ণা, নিরাকারা কালশক্তির বর্ণ রূপবর্ণ নিরূপিত হইয়াছে । কালীর ললাটে ‘চন্দ্রকলা’, ‘অর্দ্ধচন্দ্র সাজে ভালে’—

কারণ তিনি নিত্যা। অব্যয়, চির অমৃতের আধার ; এই অমৃতের প্রতীক তাঁহার ললাটের স্তম্ভাকর চন্দ্র :

‘নিতায়াঃ কালকপায় অব্যয়ায়াঃ শিবাশ্বনঃ ।

অনৃতাহালাটেহসাঃ শশিচিহ্নং নিকপিতম্ ॥

মাথের তিনটি নয়ন, কালী ত্রিনয়নো’ : এই নয়নত্রয় চন্দ্র, সূর্য্য, অগ্নি । ইহাদের দ্বারা তিনি নিখিল জগৎ সন্দর্শন করেন :

শশিসূর্য্যাগ্নিভিনিত্যৈরখিলং কালিকা জগৎ ।

সম্প্রাপ্তি বসন্তস্রাৎ কল্লিং নয়নত্রয়ং ।

তিনি সমুদয় প্রাণীকে গ্রাস করেন, কালদণ্ড দ্বার চন্দ্র, সূর্য্য, অগ্নি, প্রাণীর কধিরধারা বদন সিক্ত থাকে, তাই শ্রামা দশনে রসনাধরা, বদন কধিরধারা, করালবদনী । তিনিই আবাব সময়ে সময়ে জীবকে রক্ষা করেন নিজ নিত্য কায়ে জীবগণকে প্রেরণ করেন—এই জগ্গই তাঁহার হস্তে ‘বরশচাভয়মী রতম’ । তিনি বহুগুণাবিশিষ্ট বিশ্বে অবস্থান করিতেছেন, তাই তিনি ‘বরুপদ্মাসনস্তম’ । তিনি চৈতন্যী, ‘সদাসাম্মি-স্বকপিনী’, তাই মোহময়া সুরা পান করিয়া তিনি ক্রৌড়াবহ কাপকে লক্ষ্য করিতেছেন—এইকথং কুরুন কবা হইয়াছে ।^১

এই বাগ্যাব সহিত ‘মেঘান্নীঃ শশিশেখবাঃ ত্রিনয়নাঃ’ আত্মকালিকার ধ্যান ও উপাস্তি মিলাইয়া দেখিলে স্পষ্ট অনুমান করা যায়, কালীমূর্ত্তি ১৩ গুঢ় ভাবের প্রতীক ।

স্বামী নিগমানন্দেব ব্যাখ্যা—স্বামী নিগমানন্দ সরস্বতা মনে করেন, সাংখ্যে যে প্রকৃত-পুরুষের তত্ত্ব নিকপিত হইয়াছে, তন্মুলাংশেই তদ্ব্যবহার কালিকামূর্ত্তি বর্ণিত হইয়াছে । ‘প্রকৃতির সর্বাধিক্যে পুরুষের সান্নিধ্যে মন্তত্ব বুদ্ধিতত্ত্ব হইতে অহদাব এবং এই অহঙ্কারের ভিন্ন ভিন্ন বিকার হতে ইন্দ্রিয় ও ইন্দ্রিয়ের বিষয়, ঐন্ড্রিয়ের উৎপত্তি হইয়াছে । পুরুষ চৈতন্যশক্তি, স্রষ্টব্যাদিশক্তি ; ইনি অকর্ত্তা, কোন কাৰ্য্যই করেন না, সমুদয় বিশ্ব-ব্যাপারই প্রকৃতির কাৰ্য্য । প্রকৃতি ও পুরুষ পরস্পর সাপেক্ষ । লৌহ যেমন চুষক-সমীপস্থ হইলে সেইদিকে গমন করে, তদ্রূপ প্রকৃতিও পুরুষ-সান্নিধান প্রবৃত্ত বিশ্বচর্চনায় প্রবৃত্ত হইয়া থাকেন । প্রকৃতিরই অজ্ঞা কর্ত্তৃত্ব, ইহাই সাংখ্যদর্শনের মত । তজ্জগৎ পুরুষ দেবীর ক্রিয়াধীন রূপে পদতলে নবং সেই অভিনয়েই কালীদেবীর মূর্ত্তি মহাদেবের উপর সংস্থাপিত ।’’^২

কালীমূর্ত্তির মত প্রত্যেকটি মূর্ত্তিই এক-একটি মহাভাবের উপর প্রতিষ্ঠিত । হুগ

১। ত্রুট্টয়া সগান্ধিল পতন্ত্র ত্রয়োদশ উল্লাস ৫ ।

২। শাস্ত্রিক এক বক্তৃকল্প ৪ ।

মূর্ত্তিকে ধ্যান করিতে করিতে সেই মহাভাব সাধকের হৃদয়ে 'ক্ষুরিত হয় ; তখন সাধক রূপের অন্তরালে অরূপকে, সান্ত্বের মধ্যে অনন্তকে, গুণের মধ্যে নিগুণকে উপলব্ধি করিতে পারেন ; মূর্ত্তি-কল্পনা ও মূর্ত্তি পূজার ইহাই নিগূঢ় রহস্য ।

শান্তপদাবলীর ব্যাখ্যা

শান্তপদাবলীর কবিগণ পুনঃ পুনঃ এই রহস্যের প্রতি লেখনী-সঙ্কেত করিয়াছেন ; শাস্ত্রমতেই তাঁহারা বুঝাইতে চেষ্টা করিয়াছেন, জগৎ-কাষণ-রূপিণী মহাশক্তি স্বরূপতঃ অচিন্ত্য, অব্যক্ত । তিনি একাধারে স্থূল ও সূক্ষ্ম, ব্যক্ত ও অব্যক্ত, সাকার ও নিরাকার । তাহা একটি মহাভাব, সে মহাভাব কোন স্থূল ইন্দ্রিয়-গোচর নয় । জ্ঞান সাধক জ্ঞানের আলোকে তাঁহার স্বরূপ উপলব্ধি করিতে সমর্থ হন । তিনি বুঝিতে পারেন, এই মাটির মত্তি মৃন্ময়ী মূর্ত্তিভাৱ নহেন, মাটিতে তাহা গড়া যায় না,

মায়ের মূর্ত্তি গড়াতে চাই মনের ভ্রমে মাটি দিয়ে,

যা বেটী কি তেমন মেয়ে, মিছে খাটি মাটি নিয়ে ॥ (রামপ্রসাদ)

তিনি যে অনন্তরূপিণী ; বিরাট বিশ্বই তাঁহার রূপ ; 'সে রূপেতে ভুবন আলো ।' রূপের বিভাষ দৃশ্যমান রূপ-জ্যোতি পৰিয়ান হইয়া যায় । জগতের সকল রূপ তাঁহার প্রত্যঙ্গে খেলা করে, 'স্বর্ঘ্য তাঁহার নখে নখে ।' বৈদিক সহস্রশীর্ষ পুরুষের মত তিনি সহস্ররূপা :

ধরে রে সহস্র বাহু সহস্র গ্রহরণ

সহস্র চরণে করে অজস্র বিচরণ

সহস্র বদনে খায়, সহস্র নমনে চায়

সহস্র শ্রবণে শোনে কথা রে । (গোবিন্দ চৌধুরী)

স্বস্মাতিস্বস্ম কুলকুণ্ডলিনী শক্তিরূপে তিনি জীবদেহের 'আধারাদি ষট্চক্রে' বিচরণ করেন । 'হৃৎকমল মধ্যে দোলে করালবদনী শ্রামা' ; আবার ষোগীর সমাধি-মন্দিরে তিনি 'একা, অধিতীয়া' : 'তাই ষোগী ধ্যান ধরে হয়ে গুহাবাসী ।' সাধক কবি এই কথাটি বুঝাইতে গিয়াই বলিয়া উঠেন,

ওঙ্কার মুরতি রে মন, জান না কি উহারে

ওই তো করেছে বিশ্ব রচনা । (গোবিন্দ চৌধুরী)

কায়্য ধরিয়া যিনি স্থূল মূর্ত্তিতে প্রকট হন, যিনি এক হইয়াও :বহুরূপে অবতার গ্রহণ করেন, যিনি শ্রাম ও শ্রামা, রাধা ও কালী, যিনি আবার হরি, হর, ব্রহ্মা—তিনি পরা-প্রকৃতি অথবা মহামায়া ; তিনি জ্ঞানের অগম্য :—'ধরলে পরে জ্ঞানের আলো লুকায় আবার ওঙ্কারে' । মহামায়ার এই স্বরূপ উপলব্ধি করা সহজসাধ্য নয় ।

শক্তির সাধক কবিগণ মায়ের এই স্বরূপ অনুধাবন করিতে পারিয়াছিলেন। তাঁহাদের রচনায় কালীমূর্তির বর্ণনাই প্রাধান্য লাভ করিয়াছে। তিনি যে অনন্ত বৈশ্বর্যতোর সমন্বিত রূপ-মূর্তি, একথা তাঁহাদের অজ্ঞাত ছিল না। তাঁহারা জানিতেন, ধ্বংস-সংজ্ঞের অভিনয়ে কালীই বিশ্বজগতে কল্যাণ বহন করিয়া আনিতেছেন, নিশ্চয় আঘাতে মোহবদ্ধ ছিন্ন করিয়া তিনি নৃত্যের ছন্দে স্রুতি ভাঙ্গিয়া দিতেছেন, চিন্তে মুক্তির আলো সম্পাদ্য করিতেছেন। আপাত দৃষ্টিতে ‘কালী’ কৃষ্ণবর্ণা, দিগম্বরী, উত্তত-অশনি, ভয়ঙ্করী—কিন্তু সাধক বলেন, ‘কে বলে কালী কাল আশীষ-ভূষণ?’ কে বলে তাঁহার ‘নাচি বাস দিপ্‌বাস, শবশিব-আসন’,—

কে বলে আ মরি ! তোমায় দিগম্বরী

শবাসনা বিবসনা ভয়ঙ্করী !’ (কাঙাল হরিনাথ)

তাঁহারা জানেন, ‘অপরূপা ব্রহ্মরূপিণী, গ্রামা তাই গ্রামাবরণী’; ‘অসীম অম্বর সম্বরিতে নারে, তাইতে নাম ধবেছ দিগম্বরী’; তিনি ‘উত্তত-অশনি’—কিন্তু তাহা অম্বর-সংহারের জন্ত—‘কৃপাহীনের জন্তই কৃপাণ’; ‘সভয়ে অভয়া’ তিনি। তিনি ভয়ঙ্করী,—একথাও মিথ্যা,

জ্ঞাননেত্রে আমি চেয়ে দেখি তুমি

সর্বময়ী সর্বমঙ্গলা স্তন্দরী।

তিনি ‘অপরূপ রূপের সিদ্ধ’; অর্দ্ধ-ইন্দু তাঁহার শিরঃশোভা, বিদ্যাভের মত চঞ্চল নয়ন, বিদ্যাভের মত শুভ্র দন্তপংক্তি, বিদ্যাভের মত চপল গতি, বিদ্যাং আভার মতই দেহকাস্তি। তাঁহার বদনে অমৃত, য়েহে অমৃতধারা, মুখে ‘অমিয়াসম’ পিকভাষ।

কে বলে তাঁহার পদতলে শব? এই শব স্বয়ং শিব, ভক্তের শেষ লক্ষ্য—পরমা সিদ্ধি, তাই মায়ের ‘চরণেতেই সব’ : তাঁহার ‘শোভিত প্রণদ দেয় মোক্ষপদ’। ইনিই আবার বোগীর বোগগম্যা—‘মণিময়পুরবাসিনী’। ইনি জ্ঞানীর ‘ব্রহ্মময়ী’—ওঙ্কার-মুরতি, ইনিই ভক্তের স্নেহময়ী জননী, আনন্দময়ী মা, করুণাময়ী সন্তানপালিকা।

মূর্তির এই সূক্ষ্ম রহস্য একমাত্র ভক্ত, বোগী ও জ্ঞানীই বুঝিতে পারেন। এই মূর্তি মাটির মূর্তি নয়, ধাতু-পাষাণের মূর্তি নয়, নিজীব নিষ্প্রাণ মূর্তি নয়—ইহা মহাভাবের প্রতিমা। অস্ত্রের কাছে বাহা মৃণ্ময়ী, সাধকের কাছে তাহা চিন্ময়ী; বহিঃজ্ঞের কাছে যিনি ভয়ঙ্করী, ভক্তের কাছে তিনিই পরমাস্তরী, ‘অশিবনাশিনী কালী’। এইজন্তই মৃণ্ময়ী মূর্তির কথা বলিতে গিয়া ঠাকুর রামকৃষ্ণদেব বলিতেন, ‘মাটি কেন গো। চিন্ময়ী প্রতিমা!’

॥ সাত ॥

জগজ্জননীর রূপ কল্পনায় বৌদ্ধপ্রভাব

দশমহাবিহার যে রূপগুলি হিন্দুতন্ত্রে গৃহীত হইয়াছে এবং যাহাদের উল্লেখ শাক্ত-পদাবলীতেও আছে, তাহাদের সবগুলি হিন্দুর কল্পনা কি না, এ বিষয়ে যথেষ্ট মতভেদ দৃষ্ট হয়। শাক্তপদাবলীর জগজ্জননীর স্থূল মূর্তিগুলি যে হিন্দুতন্ত্রে চইতেই গৃহীত হইয়াছে, সে বিষয়ে কোন সংশয় নাই ; শাক্তপদাবলীর সাধকগণ কেইই বৌদ্ধ ভাবাপন্ন ছিলেন না। কি মূর্তি-কল্পনায়, কি দেবতার্চনায় তাঁহারা সর্বথা হিন্দু ভাবাপন্ন। হিন্দু তন্ত্রোক্ত মূর্তিই তাঁহারা পূজা করিতেন, 'হিন্দুতন্ত্রের সাধন-পদ্ধতিই তাহারা অনুসরণ করিতেন।

এখন প্রশ্ন উঠিতে পারে, হিন্দুতন্ত্র কি ভাবে কষ্ট ও পবিপ্লবিত হইয়াছে। ডঃ বিনয়তোষ ভট্টাচার্য্য মনে করেন, বেশির ভাগ হিন্দু তান্ত্রিক গ্রন্থগুলি বৌদ্ধ-তন্ত্রের প্রভাবে রচিত হইয়াছে : 'The development on Tantra made by the Buddhists and the extraordinary plastic art they developed, did not fail again to create an impression on the minds of the Hindus and they readily incorporated many ideas, doctrines and gods, originally conceived by the Buddhists in their religion and literature. ...The bulk of literature which goes by the name of the Hindu Tantras, arose almost immediately after the Buddhist ideas had established themselves.'

অবশ্য বাংলাদেশে এমন একটি যুগ গিয়াছে, যখন বৌদ্ধ-তন্ত্রের প্রভাব এদেশে নানা-ভাবে বিস্তৃত হইয়াছিল। পালরাজাদের সময় শাক্ত রক্ষিত, কমলশীল প্রভৃতি দিক্‌পাল পণ্ডিত তন্ত্রের চর্চা ও সাধনা করিয়াছেন। হিন্দু তান্ত্রিক ও বৌদ্ধ কাপালিক একদিন এদেশে অতি ঘনিষ্ঠভাবে পাশাপাশি বসবাস করিয়াছেন। সেই সময়ে বৌদ্ধ তান্ত্রিকদের ভাব এবং তাঁহাদের কয়েকটি দেবদেবী হিন্দু-তন্ত্রের মধ্যে প্রবিষ্ট হওয়া অস্বাভাবিক নয়। বাংলার বাঙালী (বিশালাক্ষা), মনসা ও মঙ্গলচণ্ডীর মধ্যে যে বৌদ্ধ প্রভাব আছে, তাহা অস্বীকার করিবার উপায় নাই। কিন্তু হিন্দুদিগের মধ্যে গুজা পাইবার জন্য তাঁহাদিগকে

যে কত বেগ পাইতে হইয়াছিল. কত গীনতার আশ্রয় গৃহণ করিতে হইয়াছিল, বাংলাদেশের মঙ্গলকাবাগুলির মধ্যে তাহার ইতিহাস রক্ষিত আছে। বৌদ্ধ বা আয্যেত্তর কয়েকটি দেব-দেবী প্রাণাস্তপাত সংগ্রামের পর হিন্দুধর্মে প্রবিষ্ট হইলেও হিন্দুর দশমহাবিহার প্রসিদ্ধ মূর্তিগুলি বৌদ্ধতন্ত্র হইতে হিন্দুতন্ত্রে আসিয়াছে, এ উক্তি সকাংশে সত্য নয়।

ডঃ বিনয়তোষ ভট্টাচার্য্য মহাশয় ‘সাধনমালা’র ভূমিকাখণ্ডে বলিয়াছেন, Hindu goddesses like Mahachintara, Chinnamasta, Kali etc. were originally Buddhists : তিনি অত্র বলিয়াছেন, ‘তাবার ধ্যান ও সাধনা হিন্দুতন্ত্রে প্রচলিত আছে এবং দুইটি ধ্যান মিলাইয়া দেখিলে বোধ হয় হিন্দু তান্ত্রিকেরা মহাচীন-তারার উপাসনা ও মন্ত্র-কল্পনা বৌদ্ধদের নিকট হইতে গ্রহণ করিয়াছিলেন ইহা সম্পষ্ট প্রমাণ আছে। ॥ বজ্রযোগিনী ॥ রত্নসম্ভব কুলের এই দেবী আত্মান্ত শক্তিশালী ও জনপ্রিয়. ইহাকে দেখিতে ঠিক হিন্দুদেবী ছিন্নমস্তার মত। বোধ হয় বৌদ্ধ বজ্রযোগিনী হিন্দু ছিন্নমস্তাতে পরিণত হইয়াছিলেন এবং তাহারও যথেষ্ট প্রমাণ আছে।’ (বৌদ্ধদেব দেবদেবী)।

অবশ্য একথা ঠিক যে, ‘তারার’ ও ‘ছিন্নমস্তার’ দেবীর ধ্যান, মন্ত্র ও পূজাপদ্ধতিবশত বৌদ্ধ তান্ত্রিকদেব হাত পড়িয়াছে, কিন্তু তাই বলিয়া এই সকল দেবতা বৌদ্ধতন্ত্র হইতে গৃহীত, এ কথা স্বীকার করা যায় না।

‘তারার’ বৌদ্ধদের প্রধান দেবী। গোবর্দ্ধন আচায়ে্যর ‘আখ্যা. সমুদ্র-তী’ গ্রন্থে খ্রীষ্টীয় দ্বাদশ শতাব্দী) ‘তারার’ যে প্রতি-বিরোধী, জিন-সিদ্ধান্ত প্রতি (অর্থাৎ বৌদ্ধ ‘বত’) এর সম্পর্কে এই দ্ব্যর্থক শ্লোকটি পাওয়া যায় :

অতিপূজিত তারেয়ং দৃষ্টিঃ শ্রুতিলজ্জনক্ষমা স্ততঃ ॥

জিন-সিদ্ধান্ত স্থিতিরিব সধাসনাং কং ন মোহয়তি ॥

অতএব ‘তারার’ যে প্রাচীন কাল হইতেই বৌদ্ধদেবতাকপে প্রাপ্তি হইয়া থাকিলেন, সে বিষয়ে কোন সন্দেহ নাই। ‘হিন্দুতন্ত্রে তারার’ মূর্তির গঠনায়— ‘মৌল্যাকোভা-ভূষিতাম্’ এবং ‘পঞ্চমুদ্রাবিভূষিতাম্’ বলিয়া উল্লেখ আছে। ‘অকোভা’ পঞ্চমুদ্রাবিভূষকের অগ্রতম বক্স এবং ‘মহাচীনতারার’ তাঁহারই বুদ্ধদেবতা। ‘পঞ্চমুদ্রা’ কথাটিও বৌদ্ধ প্রভাব সূচনা করে। উপরন্তু তারার পূজায় যে জল ও পুষ্প নিবেদন করা হয়, তাহাদিগকে বজ্রাদিক ‘বজ্রপুষ্প’ বলিয়া উল্লেখ করিতে হয়। এই সকল প্রমাণ দ্বারা প্রমাণ হয় যে, তৎকালীন পরিকল্পনায় ও পূজাপদ্ধতিতে বৌদ্ধ তন্ত্রের হাত পড়িয়াছে।

কিন্তু 'তারার' পূজা-পদ্ধতিতে বৌদ্ধ তান্ত্রিকদের হাত পড়িলেও এই দেবী যে বৌদ্ধধর্ম উদ্ভবের পূর্বেই হিন্দুদের মধ্যে দেবীরূপে স্থান লাভ করিয়াছিলেন তাহার প্রমাণ আছে। 'রামায়ণ', 'মহাভারত', ও 'পুরাণ'গুলিতে 'তারার' নাম অজ্ঞাত ছিল না। বাণীর স্ত্রীর নাম 'তারার', বৃহস্পতির পত্নীর নাম 'তারার'। জ্যোতিষ শাস্ত্রে বলা হইয়াছে, বৃহস্পতি-গ্রহ কুপিত হইলে 'তারার' উপাসনা করা কর্তব্য। হিন্দুদের প্রধান নক্ষত্র-দেবতা 'তারার'। এই নক্ষত্র-দেবতাগণ বহু প্রাচীনকালে হিন্দুর দেবতাসমূহের স্থান লাভ করিয়াছিলেন। শরবনে কার্ত্তিকেয়ের জন্ম হইলে কৃত্তিকাদি নক্ষত্রগণ তাহাকে পালন করেন; কার্ত্তিক যখন দেবসেনাপতিকপে দেবতাসমূহে প্রতিষ্ঠিত হইলেন, তখন এই নক্ষত্রগণ তাহার নিকট ব্রাহ্মী, মাহেশ্বরীর মত দব-ময়াদা দাবি করিয়াছিলেন; স্বন্দ তাঁহাদের সে বাসনা পূর্ণ করায়, নক্ষত্রমাতৃকাগণ অত্যাগ্র দেবতার মতই পূজা করিয়া হইয়া উঠিয়াছিলেন। (দ্রষ্টব্য মহাভারত, বনপর্ব, ২২২ অঃ)

এই প্রকারে বুদ্ধদেবের আবির্ভাবের পূর্বে নক্ষত্রদেবতা 'তারার' ব্রাহ্মণ্যধর্মে মাতৃকা-শক্তিরূপে স্বীকৃত হইয়াছিলেন। বৌদ্ধ-সাহিত্যেও (খেরীগাথা) হিন্দুর উপাস্য দেবতারূপে স্বীকৃত 'তাবতিংসা চ যামা চ তুসিতা' যাপি দেবতার উল্লেখ দেখা যায়। এখানে 'তাবতিংসা' বলিতে তেত্রিশ বৈদিক দেবতা, 'যামা' বলিতে নক্ষত্রদেবতা এবং 'তুসিতা' বলিতে ভূতপেত্রীর মত উপদেবতা বুঝাইতেছে (দ্রষ্টব্য বিজয়চন্দ্র মজুমদার সম্পাদিত 'খেরীগাথা')।

তাহা ছাড়া হিন্দুর 'তারার' মূর্তির পরিকল্পনায় যে 'অক্ষোভ্য', শব্দটি ব্যবহৃত হয়, তাহা বৌদ্ধদের ধ্যানীশুদ্ধ 'অক্ষোভ্য' নহেন, ইনি হিন্দুপুরাণের নাগরূপী অক্ষোভ্য। 'পঞ্চমুদ্রা' বলিতে হিন্দুতন্ত্রে ঋতাহিনির্মিত পট্টিকাপঞ্চক বুঝায়, উহাও বৌদ্ধদের 'কণ্টিকারচক্রকংরত্বকুণ্ডলংভস্মত্বকম্' (সাধনমালা) প্রভৃতি পঞ্চমুদ্রার প্রতীক নয়।

সুতরাং হিন্দুতন্ত্রের 'তারার' ও বৌদ্ধতন্ত্রের 'তারার' ঠিক এক মূর্তি-নয়। রূপ-বর্ণনা এক প্রকার হইলেও মূর্তি মধ্যে পার্থক্য আছে।

'ছিন্নমস্তা' ও 'বগলা'-মূর্তি সম্পর্কেও অস্বরূপ প্রমাণ দেওয়া যাইতে পারে।

শাক্তপদাবলীর 'তারারমূর্তি' হিন্দুতন্ত্র হইতেই গৃহীত। এখানে 'তারার' দুইটি বর্ণনা আছে: একটি শিবচন্দ্র রায়-বর্ণিত, অপরটি গিরিশচন্দ্রবোষ-বর্ণিত। ইহাদের কোনটিতেই 'অক্ষোভ্য' মূর্তির উল্লেখ নাই। শিবচন্দ্র রায়ের বর্ণনায় পাই—

নীলবরণী নবীনা রমণী ।

নাগিনীজড়িত জটাবিভূষণী ।....

নিরুপমা ভালে পঞ্চরেখাশ্রেণী ॥...

এখানে 'অক্ষোভ্যে'র পরিবর্তে 'নাগিনীজড়িত জটাবিভূষণী' এবং পঞ্চমুদ্রার পরিবর্তে 'ভালে পঞ্চরেখাশ্রেণী'র উল্লেখ দেখা যায় ।

গিরিশচন্দ্র ঘোষের পাণ্ডিটে আছে,—

উদ্ধ জটাজুট গভার নিনাদিনী ।

উগ্রতুণ্ডা ভীমা অশিব-বিমর্দিনী ॥

ভারতচন্দ্রও 'তারার' রূপের বর্ণনায় 'সপর্বাক্ষা এক জটাবিভূষণা' ব্যবহার করিয়াছেন ।
হেমচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়ের বর্ণনায় পাওয়া যায়,

জটা বিভূষণা পিঙ্গলবরণা

জটাগ্রে উন্নত পন্নগধারিণী ।

অতএব, বাঙলা কাব্যাদিতে বর্ণিত 'তারার' মূর্তি সম্পূর্ণরূপে বৌদ্ধ-প্রভাব বর্জিত ।

তথাপি হিন্দুতন্ত্রের মহাবিদ্যার সহিত বৌদ্ধতন্ত্রের দেবীদের যে এতটা সাদৃশ্য দেখা যায়, তাহার দুইটি কারণ আছে । প্রথমতঃ 'বৌদ্ধতান্ত্রিকেরা কয়েক শতাব্দী ধরিয়া বৌদ্ধধর্মের ক্ষয়মাণ প্রতিষেধক ব্যবস্থা হিসাবে নিজেদের উপাশ্রয় ধর্মতত্ত্বকে হিন্দু দেবদেবীর সাদৃশ্যে রূপান্তরিত করিতে চেষ্টা করিতেছিলেন....হিন্দুর্মূর্তির বহিরাবরণে বৌদ্ধধর্মতন্ত্রের সারাংশ পরিবেশন করা তাহাদের মুখ্য উদ্দেশ্য ছিল ।'^১ এই উক্তির সত্যতা প্রমাণের জন্য, আমরা নিম্নলিখিত বৌদ্ধ তারার-স্তূতিটি উদ্ধার করিতেছি । এই দশপারমিতা, 'প্রজ্ঞাপ্রসঙ্গ চট্টলান্মৃত পূর্ণধাত্রী' তারার হিন্দুর উপাশ্রয় গিরিজা-ভবানীর রূপান্তরিত মূর্তি :

দেবী ত্বমের গিজিা কুশলা ত্বমেব

পদ্মাবতী ত্বমসি [ত্বং হি চ] বেদমাতা

ব্যাধুং ত্বয়া ত্রিভুবনে জগতৈকরূপা

তুভ্যাং নমোহস্ত মনসা বপুষা গিরা নঃ ॥

যানত্রয়েষু দশপারমিতেতি গীতা

বিস্তীর্ণ যানিকজনা কলশততেতি ।

প্রজ্ঞাপ্রসঙ্গ চট্টলান্মৃত পূর্ণধাত্রী

তুভ্যাং নমোহস্ত বপুষা গিরা নঃ ॥২

দ্বিতীয় কারণটি আরও গুরুতর হিন্দু দেবদেবীর সহিত বৌদ্ধ দেবদেবীর সৌসাদৃশ্যের অন্ততম কারণ, হিন্দুতান্ত্রিকগণ যে উৎস হইতে তাঁহাদের অধিকাংশ দেবমূর্তি আহরণ করিয়াছেন, সেই একই উৎস হইতে বৌদ্ধতান্ত্রিকগণও দেবদেবীর পরিকল্পনা গ্রহণ করিয়াছেন। ডঃ শশিভূষণ দাশগুপ্ত বলেন, “Tantricism is neither Buddhist nor Hindu in origin. It seems to be a religious undercurrent, originally independent of any abstruse metaphysical speculation, flowing on from an obscure point of time in the religious history of India.”

তান্ত্রিকতার কল্পনা যাদৌ করিয়াছেন এদেশের মাতৃতান্ত্রিক বুদ্ধি ও দাবিড জাতি; বিশেষ করিয়া এই তন্ত্রাচারে প্রধান ধারক ছিলেন মোঙ্গলীয় বা তিব্বতীয় চীন জাতি। এই জাতি বহুকাল পূর্বে ব্রহ্মপুত্র উপত্যকা ধরিয়া উত্তর-পূর্ব সীমান্ত-পথে এদেশে প্রবেশ করিয়াছিলেন। বঙ্গ ও আসাম ছিল ইহাদের প্রধান বসতিকেন্দ্র। এই কেন্দ্র হইতে হিমালয়ের অধিত্যক দশ ধরিয়া ইহার কাশ্মীর, ভূটান, সিকিম, নেপাল, বঙ্গ, আসাম, এমন কি বঙ্গদেশ পর্যন্ত এক বিরাট বন্ধনীর সৃষ্টি করিয়াছিলেন। তান্ত্রিক আচার এই বন্ধনীর মধ্যেই মস্তাশচর্য ব্যাপ্তি ও সমৃদ্ধি লাভ করিয়া চল। কামাখ্যা, সিরিহট্ট পূর্ণগিরি ইত্যাদি ছিল ইহাদের প্রধান লীলাভূমি; তাই বলা হয়, ‘গৌড়ে প্রকাশিত বিজ্ঞান’; বৌদ্ধতন্ত্রেও ইহার স্বীকৃতি আছে (দ্রষ্টব্য সাধনমালা)। ইহাদের দিকের তান্ত্রিকতার উদ্ভব হইয়াছিল, তাহাবই প্রভাবে আৰ্যগণ তান্ত্রিক আচার অনুষ্ঠান ও দেবদেবীর কল্পনা করিয়াছিলেন এবং হিন্দুতন্ত্র রচনা করিয়া লেন। আবার বৌদ্ধতান্ত্রিকগণও ইহাদের নিকট হইতেই তন্ত্রাচার আত্মসাৎ করিয়াছিলেন। উপরন্তু বৌদ্ধ আচার তিব্বত, চীন, মালয়িয়া পর্যন্ত বিস্তৃত হইয়াছিল। বৌদ্ধগণ চীন হইতে মহাচীনাভাবা, ভোটদেশ হইতে ‘একজটা’ (তারার রূপভেদ) প্রভৃতির মূর্তি ও পূজাচার করিয়াছিলেন। অতএব যে উৎস হইতে হিন্দুতন্ত্রের মূর্তি, পদ্ধতি-পদ্ধতি পরিগৃহীত, সেই একই উৎস হইতে বৌদ্ধ তান্ত্রিকদের মূর্তি ও পূজাপদ্ধতি গৃহীত। সেই জন্যই মহাচীনাভাবা সহিত হিন্দু ‘তারার’ বা ‘একজটা’ দেবীর এক সাদৃশ্য, বজ্রযোনির সহিত ছিন্নমস্তার এত মিল, বৌদ্ধ ‘বসুধারা’ দেবীর সহিত হিন্দুর ‘কমলা’ মূর্তির এত সামঞ্জস্য। উৎস এক এবং সাধারণ, অতএব উভয়ের মধ্যে যে নানাদিক হইতেই সৌসাদৃশ্য থাকিবে, ইহাই আভাবিক।

শান্তিপদাবলী ও শক্তিসাধনা

॥ এক ॥

উপাসনাভঙ্গু

সাহিত্যে তাত্ত্বিক সাধকের চিত্র

তাত্ত্বিক সাধনা সম্পর্কে একটা ভ্রান্ত ও ভৌতিক ধারণা জনসমাজে প্রচলিত আছে। ইহার সাধন-পদ্ধতির সহিত পরিচয় না থাকার জন্তই এই ভৌতিক ধারণার সৃষ্টি হইয়াছে। কাব্যে ও সাহিত্যে যে সকল কাপালিক-চিত্র অঙ্কিত হইয়াছে, তাহাও উচ্চ ধরনের নয়। পঞ্চতন্ত্রের কতকগুলি গল্পে তাত্ত্বিক সাধকের আঁশ হীন চরিত্র চিত্রিত হইয়াছে। ভবভূতিব 'মালতীমাধব' নাটকে কাপালিক অঘোরঘণ্ট এবং তাঁহার অন্তঃবাসিনী কপালগুণ্ডার চরিত্র অতি ভয়াবহ। সাধনায় সিদ্ধিলাভের জন্ত দেবীর নিকট নরবাণী প্রদান স্বার্থে বিয় হইলে হীন আভিচারিক জিয়ার আশ্রয় গ্রহণ, ভীষ্ম ও জঘন্য প্রতিহিংসা-পরায়ণতা প্রভৃতি এই চরিত্রগুলিকে বিশেষ-পূর্ণ করিয়া তুলিয়াছে। নিম্নোক্ত যোড়শা দ্বিতীয় মালতীর কান্তব অন্তঃকরণে কাপালিক অঘোরঘণ্ট নিম্নম :

অঘোর। (শঙ্কমুগ্ধা) বদন্ত এদন্ত ব্যাপাদয়ামি।

চামুণ্ডে ভগবতি মন্ত্র সাধনার্দৌ উদ্ভিষ্টামুপনিহিতাং

ভজস্ব পূজাম্। (ইতি হস্তমুপক্ৰান্তঃ)।

এই তে অঘোরঘণ্টের চিত্র। অন্তঃবাসিনী কপালগুণ্ডা অধিকতর প্রাণহিংসা-পরায়ণ।

'শঙ্কর দ্বিপিজয়' গ্রন্থে কাপালিকেব যে চিত্র উদ্ঘাটিত হইয়াছে, তাহা আরও ভয়াবহ। সেখানে কাপালিক উগ্রভৈরব ব্যভিচারী, বৃটিল, হিংস্র; কাপালিকদের অদীশ্বর ক্রকচ তদপেক্ষা উগ্র ও উচ্ছৃঙ্খল। প্রাকৃত ভাষায় রচিত রাজশেখরের 'কপূর মঞ্জরী' নাটক ও সংস্কৃত রচিত শ্রীকৃষ্ণমিশ্রের 'প্রবোধচন্দ্রোদয়' নাটকের কাপালিক-চিত্রও উন্নতমানের নয়।

কেবল সংস্কৃত ও প্রাকৃত সাহিত্যে নয়, বাঙলা সাহিত্যেও প্রাচীনকাল হইতে তাত্ত্বিক সাধকের যে চরিত্রাবলী চিত্রিত হইয়াছে ও হইতেছে, তাহাও অতিশয় হীন। চৈতন্যচরিতামৃত, চৈতন্যভাগবত, নরোত্তমবিলাস, ভক্তমাল গ্রন্থাদিতে শক্তিসাধক

ও শক্তিসাধনার প্রতি বক্রকটাক্ষ নিক্ষেপ করা হইয়াছে এবং ইহাদের কলঙ্ক-কালিকাময় চিত্র অঙ্কিত হইয়াছে। বামাচারী শক্তি-উপাসক, কাটোয়ার ফোজদার জামালপুরের আচ্য মহাধনবান দেবকীনন্দনের একটি চিত্র উদ্ধার করিতেছি,—

হস্তী যে বৃহৎ এক বৃহৎ দশন ।
 সশন উপরে করি চৌকির আসন ॥
 জলে দাঁড করাইয়া তাহাতে বসিয়া ।
 দেবীপূজা করে এক বডাই করিয়া ॥
 রক্ত চন্দনের ফোটা সর্ব্বাঙ্গে লেপিয়া ।
 মহাভৈরবের ত্রায় আকার হইয়া ॥.....
 ছমদাম করি চলে দেখিতে করাল ।
 রক্তচন্দন অঙ্গে জবা পুষ্পমাল ।
 কাটা ছেঁড়া মগ্ন মাংস সদা ব্যবহার ।
 যোগিনী চক্রেতে বসি করয়ে আহার ॥^১

সাহিত্য-সম্রাট বঙ্কিমচন্দ্র তাঁহার ‘কপালকুণ্ডলা’ উপন্যাসে কাপালিকের যে দৃশ্য দেখাইয়াছেন তাহাও বামাচার সাধনার ভয়ঙ্কর দৃশ্য। কাপালিক শবসাধক, উগ্র ও নির্মম,

‘নবকুমার দেখিলেন, তাহার বয়ঃক্রম প্রায় পঞ্চাশৎ বৎসর হইবে। পরিধানে কোন কাপাসবস্ত্র আছে কিনা, তাহা লক্ষ্য হইল না; কটিদেশ হইতে জাহ্নু পর্য্যন্ত শাদ্দীলচর্ম্মে আবৃত। গলদেশে রুদ্রাক্ষমালা; আয়ত মুখমণ্ডল শাশ্রুজটা পরিবেষ্টিত; সম্মুখে কাষ্ঠে অগ্নি জলিতেছে.....নবকুমার একটা দুর্গন্ধ পাইতে লাগিলেন; ইহার আসনপ্রতি দৃষ্টিপাত করিয়া তাহার কারণ অসুভব করিতে পারিলেন। জটাধারী এক ছিন্নশীর্ণ গলিত শবের উপর বসিয়া আছেন। আরও সভয়ে দেখিলেন যে, সম্মুখে নরকপাল রহিয়াছে; তন্মধ্যে রক্তবর্ণ দ্রবপদার্থ রহিয়াছে। চতুর্দিকে স্থানে স্থানে অগ্নি পড়িয়া রহিয়াছে—এমন কি, যোগাসীনের কণ্ঠস্থ রুদ্রাক্ষমালা মধ্যে ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র অস্থিখণ্ড গ্রথিত রহিয়াছে। নবকুমার মস্তমুগ্ধ হইয়া রহিলেন।’ (কপালকুণ্ডলা ১ম খণ্ড, ৪র্থ পরিচ্ছেদ।)

কবীন্দ্র রবীন্দ্রনাথের ‘রাজর্ষি’ উপন্যাসে বা ‘বিসর্জন’ নাটকে শক্তি-সাধক রঘুপতির মধ্যেও শক্তি-সাধনার ব্যর্থতার কথাই পরিস্ফুট হইয়াছে। রঘুপতি কালীমূর্ত্তির যে ব্যাখ্যা করিয়াছেন, তাহাতে শক্তি-মূর্ত্তির অপব্যাখ্যাই করা হইয়াছে :

রঘু । মহাকালী কালম্বকপিণী, রয়েছে ন
দাঁড়াইয়া, ত্বাভীক্ষ লোলজিহ্বা মেলি,
বিশ্বের চৌদিক বেয়ে চির রক্তধারা
ফেটে পড়িতেছে, নিষ্পেষিত দ্রাক্ষা হতে
রসের মতন, অনন্ত থরপরে তার—(বিসর্জন, ২য় অঙ্ক, ১ম দৃশ্য)

*

*

সত্য কোথা আছে, কেহ
নাহি জানে তবে, কেহ নাহি পায় তারে !
সেই সত্য কোটি মিথ্যারূপে চারিদিকে
ফাটিয়া পড়িছে ; সত্য তাই নাম ধরে

মহামায়া, অর্থ তার মহামিথ্যা ! (বিসর্জন, ২য় অঙ্ক, ১ম দৃশ্য)

এইগুলি সাহিত্যের কাপালিক-চিত্র । শক্তি-সাধনার যে উচ্চতর আদর্শ ও লক্ষ্য আছে, সেদিকে কেহই অঙ্গুলি-সঙ্গত করেন নাই । সে আদর্শ তন্ত্রগ্রন্থের মধ্যেই সীমাবদ্ধ ছিল । গুহ সাধনার বীভৎস, গ্রন্থকারজনক আচরণগুলিই ব্যভিচারী কাপালিকদের মধ্যে প্রকট হইয়াছে, তন্ত্রসাধনার সমুদ্রত আদর্শ চিরদিনই লোকচক্ষুর অগ্রগালে থাকিয়া গিয়াছে । পঞ্চ ম-কার তন্ত্রের গুঢ় তাৎপর্য অন্তর্ধান করিতে না পারিয়া 'লোকে ইহাকে নিন্দা করিয়াছে, অপপ্রচারে ও অপব্যাত্যায় ইহা আরও নিন্দিত হইয়া উঠিয়াছে । কোন কোন পাশ্চাত্য পণ্ডিত তাত্ত্বিক সাধনাকে কেবল এই দৃষ্টান্তেই দেখিয়াছেন, 'They teach the doctrine of the eating of meat, the drinking of spirits and promiscuous sexual intercourse' (Keith) । এইভাবে সাধনার মর্ম্মার্থ বুঝিতে না পারিয়া অনেকেই ব্রাহ্ম হইয়াছেন ।

শক্তি-উপাসনা যাদুবিচার উপাসনা নয়, ইহা রসনাভূতির বা দৈহিক লালসা পরিতৃপ্তির উপাসনাও নয় । ইহা মোহাবৃত্ত, সঙ্কুচিত মানবসত্তার আবরণ-উন্মোচনের সাধনা ; মাহুযকে ত্রীধারা, শক্তিধারা বিভূতিধারা মণ্ডিত করিবার সাধনা ; জীবনকে অপূর্ণ ছন্দে ও দীপ্তিতে পরিপূর্ণ করিয়া তলিবার সাধনা । মধ্যযুগীয় কোন বাঙালা সাহিত্যেই শক্তিসাধনার এই সমুদ্রত লক্ষ্যের ইঙ্গিত নাই । শাক্তপদাবলীর খণ্ড-সঙ্কল্প সঙ্গীতের মধ্যে শক্তিসাধক কবিগণ তাত্ত্বিক উপাসনার সর্ব্বোচ্চ আদর্শ প্রতিফলিত করিয়াছেন,—দিব্যভাবে অতি সুন্দর লক্ষ্যের কথা ভাষাছেন গোডজনবালীর সম্মুখে তুলিয়া ধরিয়াছেন ।

তত্ত্বোপাসনার মৰ্মার্থ

শাক্তপদাবলীর সাধনার কথা হৃদয়ঙ্গম করিতে হইলে, উপাসনা-তত্ত্বের মূল কথাগুলি জানা আবশ্যিক। শাস্ত্রে বলে, ত্রিবিধদুঃখাত্যন্তনিবৃত্তিরত্যন্ত পুরুষার্থঃ^১। দুঃখের হাত হইতে আত্যন্তিক মুক্তিই জীবের লক্ষ্য। জগতের চারিদিক হইবে নানাপ্রকার দুঃখ মানুষকে বিরিয়া রহিয়াছে; মানুষ বা হিংস্র পশু মানুষের উপর অত্যাচার করিতেছে, ঝটিকা প্লাবনাদি দুর্ধোগ মানুষের জীবনকে বিপর্যস্ত করিতেছে, আবার রোগ-শোকাদির যন্ত্রণায় মানুষ কাতর হইতেছে। এইগুলিই ষথাক্রমে আধিভৌতিক আদিদৈবিক ও আধ্যাত্মিক দুঃখ বলিয়া পরিকল্পিত। মানুষ এই দুঃখকে অতিক্রম করিতে চায়।

এই দুঃখগুলি অতিক্রম করিতে গিয়া মানুষ লক্ষ্য করে, সাধারণ পুরুষকার দ্বারা এগুলির নিরাকরণ সম্ভবপর নয়, ইহাদের উপশমের জন্ত প্রয়োজন আসাধারণ শক্তি। কেহ মনে করেন, এই শক্তি দেহাতিরিক্ত; আবার কেহ ভাবেন, দেহের মধ্যেই এই শক্তি নিহিত। শক্তি যেখানেই অবস্থান করুক, তাহা আছে, তাহার উদ্বোধন আবশ্যিক। এই প্রয়োজনবোধ হইতেই উপাসনার উৎপত্তি।

মানুষ তাহার বৃদ্ধ চিন্তা ও প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতার দ্বারা উপলব্ধি করিয়াছে যে, সমগ্র দুঃখের মূল অজ্ঞানতা। এক পরম কারণ হইতে, এক প্রচণ্ড শক্তির উৎস হইতে এই দৃশ্যমান জগৎ ও জীবের উৎপত্তি। তত্ত্ব দৃষ্টিতে উৎসার উৎস হইতে ভিন্ন নয়। অতএব জগতের এই যে ‘আমি’ এবং বিশ্বাত্তীর্ণ ও বিশ্বাত্মক বিশ্বেশ্বরী (বা বিশ্বেশ্বর) ‘সে’ এক। ‘অহং দেবো ন চাতোহস্মি ব্রহ্মৈবাস্মি ন শোকভাক্’—তত্ত্বোপলব্ধির দিক হইতে এই জ্ঞানই আত্যন্তিক দুঃখনিবৃত্তির উপায়। তাই দার্শনিক বলিতেছেন, ‘জ্ঞানমুক্তিঃ’ (সাংখ্য), ‘তমেববিদিত্বাহতিমৃত্যুমেতি’ (উপনিষৎ), ‘সোহমস্মীতি মোক্ষায় নাথঃ পন্থাঃ বিমুক্তয়ে’ (শঙ্করাচার্য্য)

তত্ত্বোপলব্ধির দিক হইতে ইহাই শেষ কথা। ‘তিনিই আমি, আমিই তিনি.....যে কর্মপদ্ধতির সাহায্যে এই ধারণাটি আমাদের মনে দৃঢ় হয়, আমরা আমাদের দেহগত আত্মাকে চিনিতে, জানিতে, বুঝিতে পারি—আমি কে, তাহার ঠিকমত নির্দেশ করিতে পারি, তাহাই সাধনা, তাহাই তপস্বী, তাহাই আরাধনা।’^২

১। সাংখ্য প্রবচনসূত্র ১।১

২। উপাসনাতত্ত্ব—পাঁচকড়ি বন্দ্যোপাধ্যায় (সাহিত্য, কার্তিক ১৩২০)

কিন্তু এই জ্ঞানে প্রতিষ্ঠিত হওয়া অতি দুষ্কর। ঠাকুর রামকৃষ্ণদেব বলিতেন, ‘জ্ঞানযোগ বিচারপথ বড় কঠিন। কলিতে জীব অন্নগত প্রাণ। ব্রহ্ম সত্য জগৎ মিথ্যা। কেমন করে বোধ হবে? সে বোধ দেহবুদ্ধি না গেলে হয় না। আমি দেহ নই, আমি মন নই, চতুর্বিংশতি তত্ত্ব নই, আমি সুখ দুঃখের অতীত, আমার আবার রোগ, শোক, জরা মৃত্যু কৈ? এসব কলিতে হওয়া কঠিন।’

বস্তুতঃ ‘ব্রহ্মৈবাশি ন শোকভাক্’ এই জ্ঞানে প্রতিষ্ঠিত হওয়া অত্যন্ত কঠিন। ‘অথাত্মো ব্রহ্ম জিজ্ঞাসা’ এই মহাবাক্যের প্রারম্ভে ‘অথ’ কথাটির বিরাট ভূমিকা আছে, সেই ভূমিকায় অধিষ্ঠিত না হইলে ব্রহ্মজিজ্ঞাসার প্রগ্রহ উঠে না। উপলব্ধি তো অনেক পরের কথা।

তাই তত্ত্ব বলিতেছে, ধীরে ধীরে অগ্রসর হও। অবশ্য তত্ত্বসাধনারও শেষ লক্ষ্য পরম শান্ত, শুদ্ধ, অদ্বৈত শিবজ্ঞানে প্রতিষ্ঠিত হওয়া। সেখানে জ্ঞেয় নাই, জ্ঞাতা নাই, ‘অহং-ঐদং’ বোধ নাই,—সব এক, সব একাকার; কেবল এক শান্ত, জ্ঞানোজ্জ্বল অবস্থা। এই পরা অবস্থা হইতেই শক্তির হৃদয় ও স্থূল অভিব্যক্তি। শক্তির হৃদয় প্রকাশও অতি-মানস ব্যাপার, তাই অচিন্তনীয়; ইহা কেবল যোগগম্য। মহাশক্তির স্থূল প্রকাশ-গুলিই সাধারণভাবে উপাসনার যোগ্য। ভাস্কর রায় বামকেশ্বর তত্ত্বের ‘সেতুবন্ধ’ নামক টীকায় বলিয়াছেন, উপাসনার যোগ্য এই রূপগুলিও আবার স্থূল, হৃদয় ও পর—এই তিন ভাগে বিভক্ত। বহির্বিক্ষে মহাশক্তির ‘করচরণাণ্ডবয়বলীল’ রূপগুলি স্থূল; কালী, তারা মহাবিহার রূপগুলি এই স্থূলরূপ; দেবীর হৃদয়রূপ মন্ত্রাত্মক, বীজমন্ত্রই সেই রূপ। মহাশক্তির পররূপ স্থূলবোধের অতীত।

তত্ত্ব-সাধনা আরোহক্রমিক

তত্ত্বের মহাশক্তির প্রকাশগুলি যেমন অতিহৃদয় হইতে স্থূলের মধ্যে অভিব্যক্ত অর্থাৎ অবাণ্ মনসোগোচর হইতে মনোগোচর ও ইন্দ্রিয়গোচর—ভাস্কর সাধনার ক্রমটি ঠিক ইহার বিপরীত। সাধনায় স্থূল হইতে আরম্ভ করিয়া হৃদয় ও পরমার্গে বাইতে হয়। মহাশক্তির প্রকাশ অবরোহক্রমিক, কিন্তু সাধনা আরোহক্রমিক। কি উপায়ে ক্রমে ক্রমে স্থূল হইতে হৃদয়ে, হৃদয় হইতে পরমতত্ত্বে পৌঁছানো যায়, সাধনা তাহারই নির্দেশে পূর্ণ। জীব-প্রকৃতির অতি সাধারণ জৈবিক প্রবৃত্তিগুলির প্রতি অন্ধত্বের ভান না করিয়া, তত্ত্ব ‘অন্নময় কোব’ হইতে ‘আনন্দময় কোবের’ দিকে যাত্রা করিয়াছে। ‘কলিজা মানবা

শ্লোকাঃ শিনোদন-পরায়ণাঃ'। তাঁহারা 'নিদ্রালস্তপ্রযুক্তাঃ'—ইহা তাম্রিকদের দৃষ্টি এড়ায় নাই। তত্ত্ব সকল মানুষের জন্তই সাধনার ব্যবস্থা করিয়া দিয়াছে। তাহাতে পণ্ডিত-মূৰ্খ ভেদ নাই, ধনী-দরিদ্র ভেদ নাই, ব্রাহ্মণ-চণ্ডাল ভেদ নাই, স্ত্রী-পুরুষ ভেদ নাই। গৃহী ও সন্ন্যাসী সকলেই শক্তি-উপাসনার অধিকারী। ইহা 'সৰ্বলোকোপকারায় সৰ্বপ্রাণিহিতায় চ'। ভোগী অথবা যোগী সকলেই ঐহিক অথবা পারত্রিক সুখের জন্ত তত্ত্ব-সাধনার আশ্রয় লইতে পারেন—'তত্ত্বাদিতো মার্গো মোক্ষায় চ সুখায় চ।'

তত্ত্বোক্ত সাধনায় সকলের অধিকার আছে জন্তই, এই সাধনা ক্রমবিশিষ্ট। জগতের মানুষ বিচিত্র প্রকৃতির, বিচিত্র রুচির; কেহ সক্রিয়, কেহ নিষ্ক্রিয়; কাহারও লক্ষ্য প্ররুত্তির দিকে, কাহারও লক্ষ্য নিরুত্তির দিকে। কেহ চায় ভোগ, কেহ চায় যোগ। তত্ত্বের সাধনা তাই ভুক্তি-মুক্তির সাধনা; দেবী 'ভুক্তি-মুক্তি-প্রদায়িনী'। সাধনার বিষয় ও স্তরগুলিও ক্রম-বিশিষ্ট। কি মূর্তি-নিৰ্ম্মাণে, কি ধ্যানকল্পনায়, কি পূজাবিধানে সৰ্ব্বত্রই দ্বিবিধ ব্যবস্থা—স্থূল ও সূক্ষ্ম। সাধারণের জন্ত স্থূল ব্যবস্থা আর উচ্চতর সাধকের জন্য সূক্ষ্ম ব্যবস্থা।

মন্ত্রের বিষয়ে—

সগুণা নিগুণা চেতি দ্বিধা প্রোক্তা মনোবিভিঃ।

সগুণা রাগিভিঃ সেব্য নিগুণা তু বিরাগিভিঃ ॥ (দেবী ভাগবত)

ধ্যানের বিষয়ে—

ধ্যানস্ত দ্বিবিধঃ প্রোক্তঃ সরূপারূপভেদতঃ।

অরূপং তব যদ্ব্যননমবাঙ্মনসো গোচরম্ ॥ (মহানির্ঝারণতন্ত্র)

পূজার ব্যাপারেও, বাহ্য ও মানস পূজা ভেদে পূজা দুই প্রকার। যতক্ষণ পর্যন্ত মানুষ উপযুক্ত না হয়, ততক্ষণ পর্যন্ত বাহ্য পূজা বিধেয়—

বাহ্য পূজা প্রকর্তব্য গুণবাক্যানুসারতঃ।

বহিঃপূজা বিধাতব্য যাবজ্জ্ঞানং ন জায়তে ॥ (বামকেশ্বর তন্ত্র)

তত্ত্বের এই অধিকার-ভেদেব স্তরগুলি মনোবিজ্ঞান-সম্মত। জীবদেহের পরিপূর্ণ বিকাশসাধনের দিকে লক্ষ্য রাখিয়াই তত্ত্ব সাধন-ক্রমের নির্দেশ দিয়াছে। তত্ত্বোক্ত সপ্ত আচার ও ভাবত্ৰয় এই ক্রম-বিকাশের ভিত্তিতে পরিকল্পিত।

সপ্ত আচার

তাম্রিকগণ সমগ্র ধর্ম-সাধনাকে সাতটি আচারের মধ্য সীমাবদ্ধ করিয়াছেন। এদেশে প্রচলিত প্রায় সকল ধর্মকেই তাঁহারা সাধনার পর্যায়ে স্থান দিয়াছেন। পরম ঔদার্যের

সহিত তাঁহারা লক্ষ্য করিয়াছেন, এ বিশ্বের যাবতীয় দেবতা এক নিত্য্য মহাশক্তির ভিন্ন ভিন্ন প্রকাশমাত্র—‘ব্রহ্মা-বিষ্ণু-শিবাদীনাং ভবো যশ্চা নিজেচ্ছয়া’ (শক্তিবামল) । অরূপতঃ তাঁহারা সকলেই এক, একই ঐশ্বরিক বিভূতির প্রকাশ :

ব্রহ্মা বিষ্ণু শিব রাম হর্গা কালী রাধা শ্রাম ।

সবে এক, একে সব, একের বলে সবাই বলী ॥ (রামলাল দাসদত্ত)

অতএব তাঁহারা বলিতেছেন, সেই পরম এককে উপলব্ধি করিতে হইলে ক্রমে ক্রমে ধাপে ধাপে অগ্রসর হইতে হইবে। বেদাচার, বৈষ্ণবাচার, শৈবাচার, দক্ষিণাচার, বামাচার, সিদ্ধাস্তাচার ও কোলাচার—এই আচারগুলির ক্রমিক স্তর অতিক্রম করিয়া পরম সিদ্ধি লাভের স্তর ‘কোলাচার’ অবলম্বন করিতে হইবে। শক্তিসাধনার আরম্ভ বেদাচার হইতে, শেষ কোলাচারের প্রতিষ্ঠায়। আচারগুলি উত্তরোত্তর শ্রেষ্ঠ। বেদাচার হইতে বৈষ্ণবাচার, বৈষ্ণবাচার হইতে শৈবাচার, শৈবাচার হইতে দক্ষিণাচার উত্তম :

দক্ষিণাঙ্গস্তমং বামং বামাংসিদ্ধাস্তমুত্তমম ।

সিদ্ধাস্তাঙ্গস্তমং কোলং কোলাং পরতরং ন হি ॥ (কুলার্ণব তন্ত্র)

ভাবতন্ত্র

এই সপ্ত আচার আবার তিনটি ভাবের মধ্যে প্রণীত ; পশুভাব, বীৰভাব ও দিব্যভাব :
বৈদিকং বৈষ্ণবং শৈবং দক্ষিণং পাশবং স্মৃতম ।

সিদ্ধাস্ত বামে বীরে তু দিব্যং সংকৌলমুচ্যতে ॥ (বিশ্বনারায়ণ)

—বৈদিক, বৈষ্ণব, শৈব ও দক্ষিণাচার পশুভাবের অন্তর্গত, সিদ্ধাস্ত ও বামাচার বীরভাবের অন্তর্গত এবং কোলাচার দিব্যভাবের অন্তর্ভুক্ত ।

যে সকল আচারে ব্রহ্মচর্যা পালন করিয়া দেহ ও মনকে শক্তি-পূজার উপযোগী করিয়া গঠন করা হয় এবং যাহাতে মত্তমাংসাদির ব্যবহার না করিয়া গুরুকল্প বিধানে পঞ্চ ম-কার তত্ত্বের সাধন করিতে হয়—তাহা পশুভাবের উপাসনা। ‘পশু’ শব্দের অর্থ অস্তু নয়, সাধারণ জীব, এই অর্থেই শিব পশুপতি। তন্ত্রের মতে যে সকল জীব স্থল জৈব-প্রযুক্তিকে অতিক্রম করিতে পারে না, শক্তি-সাধনার গুহ্য ইঙ্গিত হৃদয়ঙ্গম করিতে অসমর্থ, তাঁহারাই পশু : “The term appears to be applicable to a person who is not suited to comprehend occult matters” (Winternitz).

বামাচার ও সিদ্ধাস্তাচার বীরভাবের অন্তর্গত। পশুত্বের স্তর অতিক্রম করিয়া যাহার দুরূহ শক্তিসাধনায় ব্রতী, তাঁহারাই ‘বীর’। ‘বীর’ শব্দটির অর্থ শারীরিক

বলবীৰ্য সম্পন্ন ব্যক্তি নয়। নিয়ন্ত্ৰণের জৈবিক প্রবৃত্তির তাড়না বাঁহারা জয় করিয়াছেন, অতি গুহ্য শক্তি-সাধনায় শক্তি বাঁহাদের করায়ত্ত, তাঁহারা হই ‘বীর’। তাঁহারা রজোগুণ-সম্পন্ন : “They are called Viras because of the natural resistance they put forth to the lower vital being” (Dr. Mahendra Nath Sircar); ‘আমী বিবেকানন্দ বলেন, ইঁহারা হই মায়ের অন্তরঙ্গ সাধক, ‘মৃত্যুরূপা কালী’র একান্ত ভক্ত, ইঁহাদের হৃদয়কন্দরে মায়ের রুধির-রঞ্জিত অসি ঝকমক করে। এঁরা আজন্ম মায়ের অসিমুগ্ধ-বরাভয়-করা মূর্তির উপাসক।

তন্ময় বীরভাবের উপর অত্যন্ত গুরুত্ব আরোপ করা হইয়াছে। বীরভাবের সাধনায় স্থূল পঞ্চ ম-কার তত্ত্বের (মত্ত, মাংস, মৎস্ত, মূত্রা ও মৈথুন) ব্যবহার করিতে হয়। কলির মানবের সিদ্ধিলাভের পক্ষে এই মার্গ প্রত্যক্ষ ফলপ্রদ এবং ভাবত্ৰয়ের মধ্যে অত্যন্তম, ‘বীরভাবং মহাভাবং সৰ্বভাবোত্তমোত্তমম্’ (রুদ্র যামল)। কিন্তু এই ভাবের সাধক হওয়া অতি কঠিন ও সাধন-সাপেক্ষ। তত্ত্বোক্ত শব্দসাধনা, চিত্তসাধনা ও চক্রসাধনা যেমন ভয়াবহ, তেমনই দুর্লভ। ব্রহ্মচর্য্য-বলে বলীয়ান না হইলে, আত্মিক শক্তি করায়ত্ত না হইলে বীরভাবের সাধনায় পতন অবশ্যস্তাবী। উপনিষদে বলা হইয়াছে ‘নায়মাত্মা বলহীনেন লভ্যঃ,’ শ্রুতির এই বলশালী সাধকই তাত্ত্বিক ‘বীর’। ইনি বলিষ্ঠ দৃষ্টিষ্ঠ। কেবল দেহে নয়, মনে ও প্রাণে। সিদ্ধির সৌরভ তাঁহার কাছেই প্রথম প্রকট হয়, ঐশ্বরিক শক্তি-বিভূতির প্রকাশ ঘটে বীরসাধকের মাধ্যমে। Bible-এ বলা হইয়াছে ‘Out of the strong comes forth sweetness’—তাত্ত্বিক বীর সাধনা হইতেই সেই সৌন্দর্য্য-মাধুরীর উন্মেষ ঘটে। অবশ্য মাধুরীর পরিপূর্ণ বিকাশ দিব্যভাবে, বীরভাব তাহার সোপান।

দিব্যভাব ভাবত্ৰয়ের মধ্যে শ্রেষ্ঠ : এ এক পরম সাত্ত্বিকভাব। ইঁহার আচার-আচরণ অতি স্নানর। সিদ্ধযোগী বা ব্রহ্মজ্ঞানীর যে অবস্থা, দিব্যাচারী সাধক সেই অবস্থায় প্রতিষ্ঠিত। তাঁহার দেহ পবিত্র, হৃদয় স্বচ্ছ ও নির্মল, দৃষ্টি উদার, চরিত্র মহান্। প্রবৃত্তির সংঘাত তাঁহার মধ্যে থাকে না জন্তাই তিনি শাস্ত, সুখদুঃখের অতীত। হিংসা-দেহ নয়, বিশ্বমৈত্রীর ভাবে তিনি পূর্ণ : তাঁহার চেহে ‘স্বদেশো জ্বলনত্ৰয়ম্।’ তিনি নিরাসক্ত, উদাসীন, সদানন্দময়। তিনি শক্তি ও দীপ্তির পূর্ণ আধার; যোগারূঢ় হইয়া তাঁহার যোগ ও ভোগ। দিব্যশক্তির লীলা, দিব্যভাবের জ্যোতিঃ তাঁহার মাধ্যমেই প্রকাশিত হয়। এই দিব্যভাবের অবস্থায় উপনীত হওয়াই শক্তিসাধনার চরম লক্ষ্য।

দিব্যভাবের সাধনা বাধাবদ্ধহীন নিয়ম ও ক্রিয়ার উপর প্রতিষ্ঠিত। পরমজ্ঞানের

অবস্থা বলিয়াই, দিব্যসাধনের ক্রিয়া ও চর্যা ভাবাহুগ, জ্ঞানালোকে উদ্ভাসিত। কাশী-কাঞ্চী-প্রয়াগে তাঁহার তীর্থন্যানের প্রয়োজন হয় না, ইড়া-পিজলা-শ্রুয়্যার ত্রিবেণী-সঙ্গমে আনন্দ-স্নান করিয়া তিনি পরমা শান্তি লাভ করেন : গৃহও তাঁহার নিকট বন্ধনাগার নয়, ‘ন গৃহং বন্ধনাগারং’ ; তাঁহার হৃদয় মাতৃ-অমৃতরাগের গৈরিকে রঞ্জিত, কাজেই বহির্কাম গৈরিক না হইলেও ক্ষতি নাই। ক্রিয়া-কর্ম্য সব কিছুই তাঁহার সহজ। পদ্যপত্রস্থিত শুভ্র শিশিরবিন্দুর মত তাঁহার সংসারে অবস্থান। সে অবস্থান নিরাসক্ত, উদার, অধচ প্রেমে পূর্ণ। শক্তি-পূজার স্থল উপকরণও তাঁহার প্রয়োজন নাই, আধ্যাত্মিক পঞ্চ ম-কার তত্ত্বে তিনি মায়ের আরাধনা করেন। তাঁহার দীক্ষা—মনোদীক্ষা তাঁহার পূজা—মানস-পূজা, তাঁহার যাগ—অন্তর্যোগ, তাঁহার যোগ—কুণ্ডলিনীযোগ। দিব্য সাধকের দিব্য আয়োজন, দিব্য পূজা : সিদ্ধিও দিব্য সিদ্ধি।

তান্ত্রিক সাধনা এই অবস্থাতেই জীবকে শেষ পর্য্যন্ত পৌছাইয়া দেয়, কিন্তু ক্রমে ক্রমে, ধীরে ধীরে। দেহ ও দেহগত রুত্তি, মানব-প্রকৃতি, জৈবিক প্রবৃত্তি কোন কিছুকেই তত্ত্ব অস্বীকার করে নাই ; স্বাভাবিক জৈব প্রবৃত্তিকে ভিত্তি করিয়া ধীরে ধীরে সেই প্রবৃত্তির ভোগস্পৃহা সংযত করিয়া, তান্ত্রিক সাধক দিব্য বিশ্বাতীত চেতনার ভূমিকায় আরোহণ করেন : “The tantras offer unique discipline to wake up the finer dynamism of spirit. It moves the vital and the spiritual energies and transforms the vital nature by spiritual infusion. But the transformation is gradual, the blind seeking of the vital nature including vital obscurities is slowly eliminated, not by suppression, but by exposing the nature and the constitution of our vital being” (Dr. Mahendranath Sircar) ; এইখানেই তান্ত্রিক সাধনার অভিনবত্ব। তত্ত্ব বার বার বলিতেছে,

আদৌ ভাবঃ পশোঃ কৃত্বা পশ্চাৎ কুর্যাদাবশুকম্।

বীৰভাবঃ মহাভাবঃ সর্বোভাবোন্তমোন্তমম্।

তৎপশ্চাদতি সৌন্দর্য্যং দিব্যভাবঃ মহাকলম্ ॥ (রুদ্রযামল)

॥ দুই ॥

সাধন-প্রণালী

দিব্য জীবনে অধিষ্ঠিত হওয়াই শক্তি-সাধনার চূড়ান্ত লক্ষ্য। দিব্যজীবন দিব্যভাবে পূর্ণ; দিব্যশক্তির বিকাশে এ জীবন নিৰ্ম্মল, মুক্ত, স্বচ্ছন্দ, জ্যোতিষ্ময়। ইহা মহাশক্তির আধার। ইহা যেন পঙ্কের উপর প্রস্ফুটিত অপরূপ বর্ণসৌরভময় পদ্ম; অলৌকিক রূপ, অলৌকিক সৌরভ। দিব্য জীবনের পরিপূর্ণ প্রকাশ যুগাবতার ঠাকুর রামকৃষ্ণদেব : দয়াময়, দাক্ষিণ্যে, উদারতায়, মৈত্রীবুদ্ধিতে, আনন্দে, আনন্দ-বিকিরণে, সমাধির তত্ত্ব স্তব্ধতায় একখানি সৃষ্টিমান দিব্য জীবন। প্রত্যেক শক্তি-সাধকের কাম্য এই দিব্য জীবন।

কিন্তু এই জীবন তো সহজলভ্য নয়; পদ্মের নিম্নলিখিত কোরক তো সহজে দল মেলে না। পথে কত বাধা, কত অন্তরায়! প্রধান বাধা চিরচিরিত জৈব সংস্কার, আর সেই সংস্কারের কেন্দ্র-মালিগুম্বয় লীলাভূমি এই দেহ। মন-মোড়লের ইঞ্জিতে পঞ্চ কর্মোদ্রেক ও পঞ্চ জ্ঞানেন্দ্রিয় ক্রিয়াশীল হয়, বড়বিপুল ভাড়াডায় উন্মাদ, অস্থির মানুষ : আলোর জীব অন্ধকারে দিশাহারা।

তাত্ত্বিক সাধক তাহাতে নিরাশ হন না। সাধারণ মানব-প্রকৃতিকেই তাঁহারা সাধনার ভিত্তিরূপে গ্রহণ করেন। তাহারা জানেন, মানুষ বর্ত্তাই তমসোচ্চর হউক না কেন, প্রত্যেকের চিত্তেই বিরাট-বিপুলের জন্ত একটা সুপ্ত সংবেদন আছে। পশু-প্ররক্তিকে আশ্রয় করিয়া সেই কল্যাণী আকাজ্ঞা মোহগ্রস্ত হইয়া থাকে। সেই আকাজ্ঞার উদ্বোধন করিয়া নিম্ন প্রকৃতির সকল বন্ধন উন্মোচন করিয়া মানুষকে সু-স্বকপে প্রতিষ্ঠা করাই তত্ত্ব সাধনার উদ্দেশ্য। তাত্ত্বিক সাধক বিশেষ প্রক্রিয়ায় মানব-প্রকৃতিকে উচ্ছিন্ন না করিয়া রূপান্তরিত করেন। ফলে অন্ধকার কাটিয়া যায়, চঞ্চল মন স্থিতির হয়, দেহে ও প্রাণে মহাজীবনের স্পর্শ লাগে, ক্রমে অন্তরে মহাশক্তির স্ফুর্তিতে জীবন ও জীবনের বাবতীর আচরণ সানন্দ মুক্ত ছন্দে স্পন্দিত হইতে থাকে।

তাব-ভক্তি ও প্রেমা

তত্ত্বের সাধন-প্রণালী সর্ব্বথা ক্রিয়ামূলক, ইহা বিবিধ ক্রিয়ার নির্দেশে পূর্ণ। সাধকগণ লক্ষ্য করিয়াছেন, সাধনার অতি প্রথম স্তরে প্রয়োজন ভাব ও ভক্তি। ইষ্টের প্রতি প্রগাঢ় ভক্তি না জন্মিলে, সকল সাধনাই বার্থ্য। ভক্তিশাস্ত্রে ইহাকেই বলে শ্রদ্ধা। ‘আদৌ শ্রদ্ধা’—এই শ্রদ্ধার উদয় হইলেই দেবতাকে লাভ করিবার ইচ্ছা হৃদয়ে জাগ্রত

হয়। প্রজ্ঞাই ভাবকে উদ্দীপিত করে, প্রাণময় আগ্রহে তখন হৃদয় আলোড়িত হইতে থাকে। ভাব ও ভক্তির মধ্যেই অকৃতমসাবৃত অন্তরের প্রথম জাগরণ ঘটে। এমন কি, কেবল ভাব দিয়াও চরম প্রাপ্য লাভ করা সম্ভব। বিশেষজ্ঞগণ বলেন, ‘বিশুদ্ধ ঈশ্বর-ভক্তি হইতে অন্তরতম প্রদেশে যে আনন্দাবেগ হয়, তাহা হইতে প্রায়শ্চলে সাত্ত্বিক-সঙ্কোচন-বেগ উদ্ভূত হইয়া প্রাণরোধ হইতে পারে।’ (শ্রীমৎ হরিহরানন্দ আরণ্য)।

সাধারণতঃ নাম-মহিমা কীর্তন, স্তব-কবচ পাঠ, সগুণ ঈশ্বরার্চনা হইতে এই ভাবের উদয় হয়। মানুষের সাধারণ প্রকৃতির দিকে লক্ষ্য রাখিয়া তত্ত্বও এই নির্দেশ দিয়া থাকে, নিত্যনৈমিত্তিক কর্ম কর, স্তব কবচ পাঠ কর। তুমি আমি সাংসারিক জীব; আমরা জীবনে প্রথমতঃ ভুক্তি চাই, ঐশ্বর্য চাই, যশ চাই, জয় চাই। মায়ের কাছে চাহিলে অবশ্যই তাহা পাওয়া যাইবে। সুরথ রাজা ঐশ্বর্য চাহিয়াছিলেন, ঐশ্বর্যই পাঠিয়াছেন। অতএব ভক্তিভরে বল, ‘রূপং দেহি জয়ং দেহি যশো দেহি’, বল, ‘ভাগ্যং ভগবতি দেহি মে।’ চতুর্দিকে বাধা-বিঘ্ন, শত্রু আমার ক্ষতি করিতে চায়—তাহা হইতে পরিত্রাণ চাই; মাতৃ-কবচ সেই অঙ্গ ত্রাণ। অতএব মাতৃ-কবচ পাঠ কর: ‘আয়ু রক্ষতু বারাহী, ধর্ম্যং রক্ষতু পার্বতী।’

এই ভাব ও ভক্তি হইতে তত্ত্ব স্থূল ঈশ্বরার্চনার দিকে অঙ্গুলি সঙ্কেত করে। বিস্তীর্ণ তত্ত্বশাস্ত্র পূজার বিবিধ বিধানে পূর্ণ। মহাশক্তির স্থূল প্রকাশ অনেক প্রকারে হইয়াছে; সেই-সেই মূর্তির ধ্যান, পূজার যন্ত্র ও মন্ত্র দেবতা-ভেদে অসংখ্য। যাহারা পশুভারের স্তর অতিক্রম করিতে পারে নাই, তাহাদের ভক্তই হস্তপদাদি অবয়বসম্পন্ন স্থূল মূর্তির ব্যবহা। বাহ্য পূজাবিধিও তাহাদের জন্ত।

দীক্ষা

তাত্ত্বিক উপাসনা যে প্রকারেরই হউক ‘দীক্ষা’ অবশ্য গ্রহণীয়। তত্ত্ব কলিত সাধনা, ইহার ফল প্রত্যক্ষ। কিন্তু গুরুপদটি প্রণালীতে অগ্রসর না হইলে, পদে পদে ভ্রম ঘটবার সম্ভাবনা; এমন কি তাহাতে অন্তর্ভোগ হইতে পারে। এইজন্ত তাত্ত্বিক সাধনায় দীক্ষার এত গুরুত্ব: ‘জপোদেবার্চনবিধি: কার্যো দীক্ষাষিটেন’ (মন্ত্রমুক্তাবলী): ভক্তসারে বলা হইয়াছে,—

অদীক্ষিতা যে কুর্যন্তি জপপূজাদিকা: ক্রিয়া:।

ন ভবন্তি প্রিয়ে তেবাং শিলায়ামুপবীজবৎ ॥

কেবল সাধারণ ‘দীক্ষা’ নয়, তত্ত্ব-সাধনার প্রত্যেকটি স্তরের জন্ত ভিন্ন ভিন্ন দীক্ষা গ্রহণ করিতে হয়। ‘শাক্তাভিবেক’ না হইলে দক্ষিণাচার পূজার অধিকার জন্মে না।

বীরভাবের সাধনা করিতে হইলে আরও উন্নততর দীক্ষার প্রয়োজন। ‘পূর্ণাভিবিক্ত’ হইয়া বীরভাবের সাধনা করিতে হয়। ইহার উপরে আরও উচ্চস্তরে বাইতে হইলে ‘ক্রমদীক্ষা’, ‘সাম্রাজ্য-দীক্ষা’ গ্রহণ করিতে হয়। ‘মহাসাম্রাজ্য-দীক্ষা’ হইলে বোগ ও নিগুণ ব্রহ্মসাধনার অধিকার লাভ হয়। ‘পূর্ণদীক্ষা’ হইলে সাধক দিব্য সাধনার উপযোগী হইতে পারেন।

বস্তুতঃ জীবের বিশেষ বিশেষ সংস্কারানুযায়ী শাক্তকে দীক্ষা ও অর্চনা-পদ্ধতি গ্রহণ করিতে হয়। প্রত্যেকটি দীক্ষাই তাৎপর্যবোধক। দীক্ষা ও অভিষেকের মন্ত্র ও ক্রিয়া লক্ষ্য করিলে স্পষ্ট অনুমিত হয়, শাক্ত সাধক কত প্রবন্ধে নিয়ন্ত্র হইতে মোহবদ্ধ কাটিতে কাটিতে সুউচ্চ সাধন-মঞ্চের দিকে অগ্রসর হন। মাহুতের স্বভাব, যোগাত্ম প্রভৃতি বিচার করিয়া এক একরূপ ‘দীক্ষা’ ও পূজাধিকার দেওয়া হয়। দীক্ষা পাপক্ষয় করে এবং ক্রমশঃ হৃদয়ে দিব্যজ্ঞানের সঞ্চার করে। ইহাই দীক্ষার অন্তর্নিহিত তাৎপর্য :

দিব্যজ্ঞানং তু বা দত্তাৎ কুর্যাৎ পাপক্ষয়ং তথা ।

তেন দীক্ষেতি শোকেহস্মিন্ কীৰ্ত্তিতং তত্ত্বপারগৈঃ ॥^১ (বামলবচন)

মাতৃপূজা

দীক্ষা গ্রহণ করিয়া মাতৃ-পূজায় অগ্রসর হইতে হয়। প্রথমতঃ স্থূল মূর্ত্তির পূজা : মাতৃ-পাষণ মূর্ত্তিতে, স্থূল ধ্যান, বাহ উপচারে পূজা। ইহারও প্রয়োজন আছে। ইহাতে হৃদয়ে নির্মল ভক্তির উদয় হয়, মোহাঙ্ক হৃদয়ে শক্তির আলোকসম্পাত হইতে থাকে। বাহ আনন্দ অন্তরে আনন্দ-প্রবাহ ঢালিয়া দেয়। এ পূজাও স্থূলভাবে জীবাত্মা ও পরমাত্মার ঐক্যবোধে হৃদয়কে উত্তুদ্ধ করিতে চেষ্টা করে। পূজক নিজেকে বস্ত্র ও মূর্ত্তি হইতে ভিন্ন মনে করেন না ; দেবতার প্রাণ-প্রতিষ্ঠায় প্রদীপ কলিকাকার জীবাত্মাকে মূর্ত্তি-হৃদয়ে প্রতিষ্ঠা করা হয়। তাহা ছাড়া বাহ পূজাতেও যে ভূতগুহি, গ্রাস, প্রাণায়াম, মানস পূজার বিধান আছে, তাহাও পূজার অন্তর্নিহিত সুউচ্চ লক্ষ্যের আভাস প্রদান করে। সব কিছুই লক্ষ্য উচ্চতর—প্রাণ-বোধ করিয়া দেবভাবে ভগ্ন হওয়া।

সকল সাধনারই অগ্রভর উদ্দেশ্য, মনকে স্থির করিয়া দেহের কোন একটি বিশেষ কেন্দ্রে আবদ্ধ করিয়া রাখা। পাতঞ্জল-দর্শনের সমাধি-পাদে, চিত্তবৃত্তিনিবোধকেই বোগ

১। ‘দীক্ষা’ : It is so called because it produces divine state of mind and body and destroys all sins. Arthur Avalon (Intro. to প্রণবদ্যারত্ন)

বলিয়া ঘোষণা করা হইয়াছে : 'যোগশ্চিবৃত্তি নিরোধঃ' (পাঃ দঃ ১।২)। চিস্তের নিরোধ নানারূপ প্রযত্নেই শিদ্ধ হইতে পারে। তাই বলা হইয়াছে, 'ঈশ্বরপ্রণিধানাদবা' (১।২৩)—ঈশ্বর প্রণিধান হইতেও সমাধি আসন্ন হয়। ঈশ্বরকে বাহ্যভাবে ধারণা করিতে গেলে, প্রথমাত্মিকারীকে রূপাদিযুক্ত রূপ ভাবনা করিতে হয় : 'যোগারম্ভে মূৰ্ত্ত-হরিসমূৰ্ত্তম্ চিস্তয়েৎ।' ইহাতে মূৰ্ত্তিভাবনশীল পূজকের চিত্ত একাগ্র হয়। দ্বিতীয়তঃ, পূজার প্রধানতম অঙ্গ মন্ত্রজপ। মন্ত্র দেবতার বাচক ; অতএব পূজার আর এক দিক হইল সেই মন্ত্ররূপ ও তাহার অর্থ ভাবনা করা : 'তজ্জপন্তদর্থভাবনম্' (পাঃ দঃ ১.২৮) ; তাহাতেও প্রাণের নিরোধ হয়। পাতিজ্ঞানদর্শনের ভাষা-টীকাকার শ্রীমৎহরিহরানন্দ আরণ্য বলেন, "যাঁহারা ঈশ্বর প্রণিধান, জ্ঞানময় ধারণা প্রভৃতির সাধন করিয়া চিত্তকে একাগ্র করেন, তাঁহাদের সেই একাগ্রতা মহানন্দকর হইলে, তাহাতেও সাত্ত্বিক নিরোধ প্রযত্ন আসিলে তদ্বারা তাঁহারা রুদ্ধপ্রাণ হইতে পারেন। ঐ একাগ্রতা সৰ্বকালীন হইলে তাহাতে বিভোর হইয়া অজ্ঞাহার ও নিরাহার করিয়া রুদ্ধপ্রাণ হইয়া সমাহিত হওয়া যায়।"

তাত্ত্বিকগণ মস্ত্রায়ক দেবতার পূজার আরও গূঢ়তর অর্থ নির্দেশ করিয়া থাকেন। মন্ত্র ও দেবতা অভিন্ন, 'মস্ত্রার্ণ দেবতা জ্ঞেয়া, তেবাং ভিদান কর্তব্য'। মহাশক্তির প্রকাশ হয় নাদে, এই নাদের স্থূল প্রকাশ মন্ত্রের ধ্বনি ; বর্ণ সেই ধ্বনির প্রতীক। মন্ত্রের ধ্বনি জপ করিতে করিতে, সাধক স্থূলনাদকে অবলম্বন করিয়া পরানাদের স্তরে উন্নীত হইতে পারেন। বীজমন্ত্র একদিকে নাদরূপিণী অনন্ত দীপ্তিশালী কুণ্ডলিনীর উদ্বোধন সম্পাদন করে, অত্রদিকে উর্দ্ধনাদের সহিত সাধককে পরিচয় করাইয়া দেয়। এইভাবে ধীরে ধীরে সাধকের সত্তা উজ্জল আলোকে দীপ্তিশালী হইয়া উঠে। বীজমন্ত্র জপ সাধকের উর্দ্ধতর বিকাশের সম্ভাবনার দ্বার উন্মুক্ত করিয় দেয়। মূৰ্ত্তি-পূজা বা স্থূল ধ্যানের ইহাই গূঢ় তাৎপর্য।

দেহতত্ত্বের কথা

দীক্ষা, পূজা-অর্চনা, ধ্যান-ধারণা বাহাই বলি না কেন, পরিপূর্ণভাবে মনুষ্য-জীবনের বিকাশ সাধন করাই তত্ত্ব-সাধনার শেষ উদ্দেশ্য। এইজন্য মনুষ্য-জন্ম ও মনুষ্য-জীবনকে সাধকগণ কখনও অবহেলার দৃষ্টিতে দেখেন নাই। অকৃষ্টভাবে তাঁহারা মনুষ্যজন্মের উৎকর্ষের কথা বলিয়াছেন। সহস্র সহস্র জন্মের অশেষ পুণ্যফলে জীব মনুষ্যদেহ লাভ করে। নিজা, মৈথুন, আহার সকল জীবের পক্ষেই সমান, মানুষও ইহা হইতে বিচ্ছিন্ন নয়, কিন্তু মানুষের স্বাতন্ত্র্য এই যে, মানুষ জ্ঞানবান্, তুলনায় অত্যন্ত

প্রাণী জ্ঞানহীন। সর্কোপেক্ষা বড় কথা, মনুষ্যদেহ ব্যতীত অল্প দেহে তত্ত্বজ্ঞান সঞ্চারিত হয় না,—

চতুরনীতি লক্ষ্যে শরীরেষু শরীরিভিঃ ।

ন মনুষ্যাং বিনাহত্রে তত্ত্বজ্ঞানন্ত লভ্যতে ॥ (শাক্তানন্দতরঙ্গিনী)

তাই মনুষ্যদেহই শক্তি-সাধকের প্রধান সাধনীয়। মহাশক্তির আধার মানুষ, তাঁতার মধ্যে অনন্ত সম্ভাবনা নিহিত, অধ্যাত্ম জীবনের সর্কোপেক্ষা বিকাশ তাঁহাতেই সম্ভব। ঐশ্বর্যকে, ঐশ্বর্যিক বিভূতিকে কল্পজনে চর্চ্চক্ষুতে দেখিতে পায়? তাহা অদৃশ্য, কিন্তু তাহা সুন্দর, মধুর, আনন্দময়, ঘনীভূত জ্যোতির পুঞ্জ, স্তম্ভনধন, শক্তিবন। অলক্ষ্যচারী পরমসত্তা, অনির্কোচ মহাশক্তি, সৌন্দর্য্য, মাধুর্য্য, দীপ্তি, জ্ঞান-সব আছে এই মনুষ্যদেহে। সবই আছে, কিন্তু সবই মোহাবৃত, প্রচ্ছন্ন। জ্ঞান, শক্তি ও দীপ্তিকে আচ্ছন্ন করিয়া রহিয়াছে ঘনকুণ্ড আবরণ। এ আবরণ একটি নয়, বহু—শত সহস্র আচ্ছাদন। তত্ত্বের সাধনা এই আবরণ উন্মচনের সাধনা, জীবকে স্ব-স্বরূপে প্রতিষ্ঠিত করিবার সাধনা। যে মহাশক্তি এই জীবনে প্রচ্ছন্ন হইয়া আছে, তাঁহাকে উন্মোচিত করিয়া চৈতন্যময় সত্তার দীপ্তি বিকাশ করাই ইহার শেষ লক্ষ্য। জীবদেহই সেই সাধনার ক্রিয়াভূমি।

তাত্ত্বিক সাধক তাই দেহভাণ্ডে বিশ্বব্রহ্মাণ্ডকে দেখিয়াছেন; দেখিয়াছেন, বিশ্বের বাবতীয় বস্তু এই দেহেই বর্তমান :

ত্রৈলোক্যে যানি ভূতানি তানি সর্কানি দেহতঃ ।

মেরুং সংবেষ্ট্য সর্কত্র ব্যবহারঃ প্রবর্ততে ॥ (শিবসংহিতা, ২য় পটল)

ব্রহ্মাণ্ডের সকল জীব, সকল দ্রব্য, দ্রব্যাদির সকল গুণ, সপ্তপাতাল, সপ্তলোক, সপ্তোচল সবই এই দেহে রহিয়াছে : 'কৈলাসো দক্ষিণে কোণে, বামকোণে হিমালয়ঃ'। সপ্তদ্বীপ, সপ্তসাগর, গ্রহমণ্ডলও এই দেহে বিস্তৃত। দেহের মেরুদণ্ড যেন সূক্ষ্ম পর্কত, এই মেরুর মধ্যে দেবতাগণ বসবাস করিতেছেন; পরম জ্যোতির্ময় পরম সত্তাও 'প্রদীপ কলিকাকার জীবরূপে হৃদয়-পুণ্ডরীকে অবস্থিত। দেহে অভাব কিসের? দেহ যেন 'macrocosm in microcosm'—সীমার মধ্যে অসীম। সীমার মধ্যে সেই অসীমের ব্যঞ্জনা জাগাইয়া তোলাই সাধনার অত্যন্ত লক্ষ্য। শক্তি-সাধনার গূঢ় তাৎপর্য্য দেহ-বিজ্ঞানের মধ্যে নিহিত বলিয়াই, সাধক এই দেহকে বিশ্লেষণ করিতে অগ্রসর হইয়াছেন।

নাড়ী : তাত্ত্বিকগণ এই দেহকে বিশ্লেষণ করিয়া সাড়ে তিন লক্ষ নাড়ীর সন্ধান পাইয়াছেন, তন্মধ্যে সাধন ব্যাপারে তিনটি নাড়ীই প্রধান : ইড়া, পিঙ্গা, সূর্য্যা।

যেহুদেগের বামভাগে চন্দ্ররূপিনী ইড়া, দক্ষিণে সূর্য্য-স্বরূপিনী পিঙ্গলা ও মধ্যে অগ্নি-স্বরূপিনী সুষুম্না অবস্থিত। এই নাড়ীত্রয়ের মধ্যে সুষুম্নারই প্রাধান্ত : ইহা কন্যমূল হইতে শিরোদেশ পর্য্যন্ত বিস্তৃত। গুহ্যদেশে এই নাড়ীটির মুখকে বলা হয় ‘ত্রৈলোক্য’। দেহস্থ শক্তি—নাদ ও জ্যোতির আকারে এই এই সুষুম্না-পথেই বিচরণ করিয়া থাকে। নাড়ীগুলি রসবাহী। সাধক এই রসবাহী নাড়ীগুলিকে নদ-নদীরূপেও কল্পনা করিয়াছেন : ইড়া—গঙ্গা, পিঙ্গলা—যমুনা, আর সুষুম্না—সরস্বতী ; এই তিনটি নাড়ী গুহ্যদেশে ও মস্তকে যে যে স্থলে মিলিত হইয়াছে, তাহাকে বলা হইয়াছে ‘ত্রিবেণী’। দিব্যময়ী সাধক-গণ বাহ্য-স্থানের পরিবর্তে এই দেহ-ত্রিবেণীতে স্নান করিয়া থাকেন।

বায়ু : দেহের ষত প্রকার ক্রিয়া তাহা বায়ুদ্বারা সাধিত হয়। দেহে দশ প্রকার বায়ু আছে—প্রাণ, অপান, সমান উদান ও ব্যান এবং নাগ, কূর্ম্ম, ক্লকর, দেবদত্ত ও ধনঞ্জয়। এই বায়ু দেহের ভিন্ন ভিন্ন স্থানে অবস্থান করিয়া ভিন্ন ভিন্ন ক্রিয়া সম্পাদন করে, তন্মধ্যে প্রাণ ও অপান বায়ুর ক্রিয়াই প্রধান। ‘হৃদি প্রাণোবসেন্নিত্যমপানো গুহ্যমণ্ডলে’। হৃদয়দেশে অবস্থিত প্রাণবায়ু প্রকৃতপক্ষে জীবের জীবন। এই বায়ুই শ্বাস-প্রশ্বাসের ক্রিয়া সম্পাদন করে। সাধারণতঃ নাসারন্ধ্র হইতে নাভি পর্য্যন্ত প্রাণ-বায়ু গমনাগমন করে এবং জাপন বায়ু নাভির নিম্নদেশ হইতে বোনিমূল পর্য্যন্ত গমনাগমন করে। এই দুই বায়ুর বিসংবাদে জীবের জীবন রক্ষা হয়, ইহাদের অবিরোধ গতিই জীবের মৃত্যু।

ষট্চক্র : দেহস্থ সুষুম্না নাড়ী গুহ্যদেশ হইতে শিরোদেশ পর্য্যন্ত বিস্তৃত। ইহা অতি সূক্ষ্ম। তাত্ত্বিকগণ মনে করেন, এই নাড়ী-মূণ্ডালে ছয়টি চক্র বা পদ্ম গ্রথিত আছে। পদ্মগুলি কলিকাকার এবং বিভিন্ন দলযুক্ত; এক একটি পদ্মে এক একজন মাতৃকা-শক্তি অবস্থিত :

তরৈব গ্রথিতং পদ্মং মূলাদি পদ্মপঞ্চকম্।

কলিকাকাররূপেণ ডাকিষ্ঠাদি-অবলম্বিতম্ ॥ (তন্ত্রচূড়ামণি)

এই চক্র বা পদ্মগুলি দেহের বিশিষ্ট-শক্তিকেন্দ্র : সাধনার সময় ইহার যে কোন কেন্দ্রে মন স্থির করিতে হয়। পদ্মগুলির নাম মূলাধার, স্বাধিষ্ঠান, মণিপুর, অনাহত, বিশুদ্ধ ও আজ্ঞা। এগুলি ছাড়া শীর্ষদেশে অধোমুখী অবস্থায় আর একটি সহস্রদল পদ্ম আছে, তাহার নাম সহস্রার পদ্ম।

গুহ্য ও লিঙ্গদেশের মধ্যে সুষুম্না নাড়ীমুখে ‘আধার’-পদ্ম ; ইহা শোণবর্ণ ও চারিটি দলযুক্ত। এই দলে ব, শ, য, স এই চারিটি মাতৃকাবর্ণ সন্নিবিষ্ট। মূলাধার পৃথিবী-তত্ত্বের স্থান, এখানে ডাকিনী নামক শক্তি বিরাজ করেন। সুষুম্না নাড়ীর

মুখকে বলে ব্রহ্মধার। মুখধারা এই ব্রহ্মধার আচ্ছাদন করিয়া সর্পের মত সার্ক্স ত্রিব্রাহ্মী জগন্মোহিনী কুণ্ডলিনী শক্তি এখানে প্রসুপ্তা রহিয়াছেন। এই শক্তিকে জাগ্রত করা সাধকের প্রথম ক্রিয়া। পরাশক্তিই ঘুমন্ত অবস্থায় কুণ্ডলিনীরূপে জীব-দেহে অবস্থান করিতেছেন

লিঙ্গমূলে বড্‌দলযুক্ত যে পদ্ম, তাহার নাম 'স্বাধিষ্ঠান'। ইহা রক্তবর্ণ, বড্‌দলে ব, ভ, ম, য, র, ল এই ছয়টি মাতৃকাবর্ণ। স্বাধিষ্ঠান জলাধিপতি বক্রণের মণ্ডল, ইহা অপ্‌তস্বের স্থান। এখানে শাকিনী নামক মাতৃকা-শক্তি অবস্থান করেন।

স্বাধিষ্ঠান চক্রের উদ্ধে নাভিমূলে দশদলযুক্ত 'মণিপুর' পদ্ম; ইহা ঘন মেঘের স্থায় নীলবর্ণ। দশদলে ড, ঢ, ণ, ত, থ, দ, ধ, ন, প, ফ, এই মাতৃকাবর্ণগুলি শোভিত। মণিপুর তেজতস্বের স্থান। এখানে শক্তিরূপে আছেন শাকিনী দেবী।

জাঘের হৃদয়দেশে হৃদয়াশুঙ্ক 'অনাহত'। ইহা বন্ধুকুসুমের স্থায় অতুজ্জল। ইহার ষাট দল, এই দলগুলিতে ক, খ, গ, ঘ, ঙ, চ, ছ, জ, ঝ, ঞ, ট, ঠ, মাতৃকাবর্ণ শোভা পায়। ইহা বায়ুতস্বের স্থান। শব্দব্রহ্মরূপী জীবাত্মা প্রদীপ-কলিকাকারে এখানে অবস্থান করেন। শব্দব্রহ্মই হংস; অহংভাবে অবলম্বন করিয়া ইনি জীবাত্মাকপে মানবদেহে আছেন। এখানকার মাতৃকাশক্তি শাকিনী দেবী। অনাহত পদ্ম মানস-পূজার স্থান: পূজার সময় সাধক এখানে কল্পবৃক্ষ, রত্নবেদী, চন্দ্রাতপ, পতাকা ইত্যাদি কল্পনা করিয়া দেবতাকে হৃদয়-পদ্মে বসাইয়া পূজা করিয়া থাকেন।

কণ্ঠদেশে 'বিশুদ্ধাত্মা' নির্মল পদ্ম। ইহা 'ধূমবর্ণধূমাবভাসম্'। এই পদ্মের ষোড়শ দল; দলগুলিতে অ, আ, ই, ঈ, উ, ঊ, ঋ, ঌ, ২, ৩, এ, ঐ, ও, ঔ, অং অঃ এই ষোলটি স্বরবর্ণ বিস্তৃত। ইহা আকাশতস্বের স্থান, এখানে শাকিনী নামক শক্তিদেবী বিরাজ করেন।

ক্রমধ্যে অবাস্তহ অতি শুভ্র হিমকররূপ 'আজ্ঞাচক্র'। এই পদ্মের দুইটি দল, দুই দলে হ, ক্ষ দুইটি মাতৃকাবর্ণ। চক্রের মত খলকাস্তিবিশিষ্ট শাকিনী নামক মাতৃকাশক্তি এখানে বিরাজ করেন। আজ্ঞাচক্রকে প্রণব স্থানও বলা হয়, কারণ ইহার অন্তঃচক্রে প্রণবাত্মক শুদ্ধ-বুদ্ধ অন্তরাত্মা। ইহাকে 'ধ্যান-ধাম'ও বলে। উপাসন এই স্থানে নিজ ইষ্টদেবতাতে মনোনিবেশ করিয়া, নিজ ইষ্টদেবতাস্বরূপ হইয়া বাইতে পারেন। এই চক্রে ধ্যানপরায়ণ সাধক অতি শীঘ্র পরপুরে অর্থাৎ পরমশিবপুরে বাইবার যোগ্যতা লাভ করেন।

সহস্রার পদ্ম:—জীবদেহের মস্তকে 'পূর্ণেন্দুশুভ্র', 'পূর্ণসীমুখপূর্ণ' সহস্রার পদ্ম; ইহা শুক্লবর্ণ ও অগোমুখ, এই পদ্মের সহস্রটি দল। ইহাই সাধকের সর্বার্থসিদ্ধির

স্থান। সহস্রার পদ্মের পরিমণ্ডলটি অশেষ বৈচিত্র্যপূর্ণ; ইহার বর্ণনায় তাত্ত্বিক সাধকবৃন্দ যে কত সূক্ষ্মাভিসন্ধি জ্ঞানের পরিচয় দিয়াছেন, তাহা বলিয়া শেষ করা যায় না। এই পদ্ম নাদ-বিন্দু-সম্বিত, 'সহস্রারং মহাপদ্মং নাদবিন্দু-সম্বিতম্'। সহস্রার পদ্মই পরম রমণীয় শিবপুর; এই পুর সর্বদুঃখবিবর্জিত, নিত্য-পুষ্প-ফলবাহী কলক্রমে পরিশোভিত :

সহস্রারং শিবপুরং রম্যং দুঃখবিবর্জিতম্ ।

সর্বতোহলঙ্কৃতৈদিব্যং নিত্যপুষ্পফলক্রমৈঃ ॥ (গন্ধর্ব্বমালাকাতত্ত্ব)

সহস্রার পদ্ম একদিকে সগুণ ব্রহ্মময় শিবের স্থান, ইহাই আবার অপরদিকে নির্বাণ-শক্তির মধ্যস্থ ব্রহ্মরূপ পরশিবের আধার। 'স এষ নির্বাণাখ্যকলোপরিগতঃ নির্বাণশক্তে: পুরম্' (শাক্তানান্তরঙ্গিণী)। ইহার মধ্যস্থ শূন্যই ব্রহ্ম-স্বরূপ পরশিব। এই শিব-স্বরূপে প্রতিষ্ঠিত হওয়াই শক্তিসাধকের শেষ লক্ষ্য।

দেহ-সাধন

অতএব দেখা যাইতেছে, তাত্ত্বিক সাধনার প্রধান উপকরণ এই জীবদেহ। পরম শান্ত, অবৈত, নিরূপাধি, চৈতন্যময় সত্তার আধার এই দেহ। কিন্তু গুণত্রয়ের (তমঃ, রজঃ ও সত্ত্ব) আবরণে এই সত্তা আচ্ছন্ন। তাত্ত্বিক সাধক এই আবরণ উন্মোচন করিতে অগ্রসর হন। ভাব ও ক্রিয়াযোগের উত্তরোত্তর সাধনায় দেহ নিম্নোক্ত ত্যাগ করিতে থাকে। পশুভাবের পূজা-অর্চনায় তামসিক আবরণ উন্মোচিত হয়। নিম্নস্তরের মানব-প্রবৃত্তিকে এই সাধনায় অস্বীকার করা হয় না। বরং আয়ত্ত করা হয়। ক্রমে ক্রমে সাধক রাজসিক মোহবদ্ধ উন্মোচনের শক্তি অর্জন করেন। বীরভাবে সাধনায় প্রচণ্ড আত্মশক্তির আঘাতে অতি প্রবল রাজসিক বৃত্তিগুলি নিয়মিত হইয়া যায় এবং সাধকের দেহ দিব্যভাবে সাধনার উপযোগী হয়। দিব্যভাবে সাধনায় সার্বিক আবরণ খসিয়া যায় এবং মানুষ দিব্য ভাব ধারণ করে। ক্রমাভ্যাসের ফলে দেহ উত্তরোত্তর শ্রেষ্ঠত্বের অধিকার অর্জন করে এবং ধীরে ধীরে মানবসত্তা সত্ত্ব, অতিসত্ত্ব, পরমসত্ত্ব, শুদ্ধসত্ত্ব, বিশুদ্ধ-সত্ত্বময় হইয়া উঠে। সে এক বরাট, বিপুল আনন্দ; আলোর বস্ত্রায় সত্তা পূর্ণ হইতে পূর্ণতর হইয়া তুরীয় অবস্থায় উন্নীত হয়। তখন গ্রাহক থাকে না, গ্রাহ্যও থাকে না; জ্ঞেয়-জ্ঞাতা বোধ লুপ্ত হইয়া যায়। ইহাই সাধনার শেষ অবস্থা।

দেহকে অবলম্বন করিয়াই এই অগ্রগতি। সাধারণ পূজা-অর্চনাতেও দেহ ছাড়া পূজা নাই, দেহ ছাড়া ক্রিয়া নাই। ভূতশুদ্ধি, ত্রাস, প্রাণায়াম ও মানসপূজার ক্রিয়া-গুলিতেও সাধকগণ দেহেরই সাধনা করিয়া থাকেন।

ভূতভুদ্ধি

‘বভাবতঃ সদাহুত্বং পঞ্চভূতাত্মকং বপুঃ’—পঞ্চভূতাত্মক এই দেহ স্বভাবতঃই অশুদ্ধ, ইহা মলমুক্ত সমায়ুক্ত ও মলিন। দেহকে পরিশুদ্ধ না করিলে, তাহা পূজার যোগ্য হয় না, তাই প্রথমে প্রয়োজন ভূতভুদ্ধি।

‘শরীরাকার-ভূতানাং ভূতানাং বহিশোধানম্।

অব্যয় ব্রহ্মসংযোগাদ্ ভূতভুদ্ধিরিষ্যং মতঃ ॥১

প্রথমে এই জৈবিক দেহকে বিশেষ প্রক্রিয়ায় ধ্বংস করিয়া দিতে হয়। হৃদয়স্থ জীবাশ্মাকে মূলাধারে আনয়ন করিয়া, কুলকুণ্ডলিনীসহ ষট্চক্র ভেদ করিয়া, সহস্রারে ব্রহ্মময় শিবের সহিত তাহাকে যোগ করিয়া, দেহকে শূণ্যময় ভাবনা করিতে হয়। ইহার পর দেহের আরও বিগুচ্ছ প্রয়োজন, সেই প্রয়োজন সিদ্ধ হয় দেহকে শোষণ করিয়া, দগ্ধ করিয়া, দগ্ধীভূত ভস্ম পরিত্যাগ করিয়া এবং অমৃতদ্বারা সেই পাপশূন্য দেহকে আশ্রয়িত করিয়া। এ সকল ক্রিয়া দেহের বাহিরে নয়, দেহমধ্যেই করিতে হয়। পূরক, কুস্তক ও রেচকের প্রক্রিয়ায় যথাক্রমে দেহস্থ বায়ুতত্ত্বের বীজদ্বারা দেহকে শোষণ করিতে হয়, বহিঃতত্ত্বের বীজ দিয়া দেহস্থ পাপপুরুষকে দগ্ধ করিতে হয়, সলিলবীজ দিয়া সেই ভস্মকে ধৌত করিয়া বাহির করিয়া দিতে হয়; তাহার পরে চন্দ্রমণ্ডলস্থ চন্দ্রবীজ দ্বারা দেহকে আশ্রয়িত করিয়া অমৃতময় ভাবনা করিতে হয়। ইহাই ভূতভুদ্ধি। ইহা দ্বারা নূতন ভাবে বিগুচ্ছ পঞ্চভূতাত্মক দেহ নির্মাণ করিয়া পুনরায় জীবাশ্মা, কুলকুণ্ডলিনী ও অত্রাণ্ড তত্ত্বগুলিকে যথাস্থানে স্থাপন করিতে হয়।

শ্রাস

ভূতভুদ্ধি দ্বারা যে নূতন দেহ নির্মিত হয়, তাহাকে সম্পূর্ণরূপে দেবতাময় করিয়া তুলিতে হইবে। পূজ্য ও পূজকের সত্তা তদ্ব্যবহারে অভিন্ন। যদি অভিন্ন না হয়, তবে পূজা ব্যর্থ। ‘শ্রাস’ দ্বারা ভূত-সত্তা দেবতাময় হইয়া উঠে, তখন মন্ত্রসিদ্ধি লাভ করা যায় :

আগমোক্ত বিধানেন নিত্যং শ্রাসং কৰোতি যঃ।

দেতাভাবমবাপ্নোতি মন্ত্রসিদ্ধিঃ প্রজায়তে ॥২

‘শ্রাস’ শব্দের সাধারণ অর্থ স্থাপন; দেহস্থ বিভিন্ন অংশে মন্ত্র ও মাতৃকার্ণাদি স্থাপন করাই শ্রাস; ইহাতে দেহ সর্বতোভাবে শক্তিময় হইয়া উঠে : ‘Nyasa consist of

placing the finger tips and the palm of the right hand on the various parts of the body whilst reciting mantras in order thus to imbibe ones body with the Devi' >

ভাস নানা প্রকারের হয়। শক্তিপূজার ভাসের স্থান গুরুত্বপূর্ণ। বড়ভাস, অঙ্গভাস, করভাস তো আছেই—তদুপরি মাতৃকাভাস ও ষোড়শভাসও করিতে হয়। দেহস্থ বটুচক্রের দলে দলে মাতৃকাবর্ণের বিত্যাগের নাম মাতৃকাভাস। অ হইতে ক্ষ পর্যন্ত স্বরবর্ণ ও ব্যঞ্জনবর্ণ মিলিয়া পঞ্চাশৎ বর্ণই মাতৃকাবর্ণ। মাতৃকাভাসে কণ্ঠস্থ ষোড়শদল পদ্মে ষোলটি স্বরবর্ণ, অনাহত হৃদয়াবৃত্তের দ্বাদশদলে ক হইতে ঠ পর্যন্ত দ্বাদশটি ব্যঞ্জন, মণিপুর পদ্মের দশদলে ড হইতে ফ পর্যন্ত দশবর্ণ, স্বাধিষ্ঠান পদ্মের বড়দলে ব হইতে ল পর্যন্ত ছয়টি বর্ণ, মূলধার কমলের চতুর্দলে ব, শ, ষ, স এই চারিটি বর্ণ এবং আঞ্জাচক্রের বিদলে হ ও ক্ষ এই দুই বর্ণ বিস্তৃত করিতে হয়।

ষোড়শভাসের ক্ষমতা অসাধারণ। ভক্তাদিতে এই ভাসের ভূয়সী প্রশংসা দৃষ্ট হয় : ষোড়শভাসশরীরস্থ ভবেন্দ্ গঙ্গাধরঃ স্বয়ং'। যাঁহার শরীরে ষোড়শভাস অনুষ্ঠিত হয়, তিনি স্বয়ং মহাদেব তুল্য। ষোড়শভাস দেবতা ও মন্ত্রভেদে পৃথক পৃথক হইয়া থাকে।

প্রাণায়াম

'প্রাণায়ামং বিনা মন্ত্রপূজনে ন হি যোগ্যতা'—প্রাণায়াম না করিলে মন্ত্ররূপে বা পূজায় যোগ্যতা জন্মে না। প্রত্যেকটি শুভকর্মের পূর্বে ও পরে যত্ন সহকারে প্রাণায়াম করা বিধেয়। যোগশাস্ত্রে প্রাণায়ামেব শেষে গুণকীর্তন করা হইয়াছে। মহাসংহিতায় আছে বায়ুর নিগ্রহ দ্বারা ইন্দ্রিয়াদির বৃত্তি দম্ব হয়। পাতঞ্জল যোগদর্শনে প্রাণায়ামের ফল সম্পর্কে বলা হইয়াছে, 'ততঃ ক্ষীয়তে প্রকাশাবরণম্। ধারণাস্ত যোগ্যতা মনসঃ॥' (সাধনপাদ ৫২।১৩); প্রাণায়াম করিলে আবরণবিনষ্ট হয় ও ধারণা বিষয়ে মনের যোগ্যতা জন্মে যোগীযাজ্ঞবল্ক্য বলেন, 'মনোলয়ন্তঃ লভতে, পলিতাদি বিনশ্চতি'—প্রাণায়ামে অতি সহজে মনোলয় হয়, বুদ্ধি দ্রবীভূত হয়। বস্তুতঃ প্রাণায়ামের কার্য্য দেহস্থ বায়ু লইয়া। বায়ুর জন্মই মন চঞ্চল হয়, দেহে নানাপ্রকার রোগ দেখা দেয়। বায়ু সংযমন করিলে দেহ স্থস্থ এবং মন স্থস্থির হয়।

দেহস্থ বায়ুগুলির (প্রাণ, অপান, সমান, উদান ও ব্যান) মধ্যে প্রাণ ও অপান বায়ু দ্বারা শ্বাসপ্রশ্বাসের ক্রিয়া সাধিত হয়। যখন শ্বাসপ্রশ্বাসের গতি স্বাভাবিক

থাকে, তখন মন চঞ্চল, বিবেক মলিনতার আবরণে অপরিচ্ছন্ন ; কিন্তু শ্বাসপ্রশ্বাসের এই স্বাভাবিক গতি যদি রোধ করা যায়, তবে মন সাধকের আয়ত্তে আসে। তখন হৃদীর্ঘ কাল ধরিয়া কোন বিষয়ে স্থিরভাবে মনোভিনিবেশ করা সম্ভব।

সাধারণতঃ প্রাণবায়ু নাসাপুট দ্বারা বায়ু আকর্ষণ করিয়া নাভিগ্রস্থি পর্য্যন্ত যায়, এবং সেখানে হইতে আবার উর্দ্ধগ হইয়া বাহিরে আসে : নাসার বাহিরে দ্বাদশ অঙ্গুলি পর্য্যন্ত এই বায়ু বহির্গমন করে। অপর দিকে অপানবায়ু নাভির নিম্নদেশ হইতে যোনি-স্থান পর্য্যন্ত গমনাগমন করে। গমনাগমনকালে প্রাণ ও অপানবায়ু পরস্পরকে আকর্ষণ করে, এই জন্তই একে অত্রে দেহের বাহিরে গেলেও, পরস্পরের আকর্ষণ বশতঃ আবার দেহে ফিরিয়া আসে :

অপানঃ কৰ্ষতি প্রাণং প্রাণোহপানঞ্চ কৰ্ষতি ।

রজ্জ্ববদ্ধো যথা শ্রোনো গতৌহপি আকৃষ্যতে পুনঃ ॥

প্রাণ ও অপান বায়ুর এইরূপ পারস্পরিক আকর্ষণে হৃদয়ন্ত প্রদীপ-কলিকাকার জীব (প্রাণশক্তি) দেহে অবস্থান করে এবং জীব জীবিত থাকে ; প্রাণ ও অপানের অবিরোধ গমনে মৃত্যু হয়। প্রাণায়ামের কার্য এই অবিরোধস্থ সম্পাদন করা, কিন্তু এমন ভাবে তাহা করিতে হইবে যে, তাহাতে মৃত্যু হইবে না ; বায়ু দেহের মধ্যেই অবিচল হইবে। প্রথমে প্রাণবায়ু স্থব্র হইবে, অর্থাৎ নাসার বাহিরে দ্বাদশ অঙ্গুলি পর্য্যন্ত যাইবে না, 'নাসাভ্যন্তরচারী' হইয়া থাকিবে। ক্রমে বায়ু স্থব্র হইবে অর্থাৎ অত্যন্ত মৃদু হইবে (এমন মৃদু হইবে যে, 'তুলাখনি ধরে নাসিকা মাঝে। তবে সে বুঝিল শোয়াস আছে ॥') ; অবশেষে ইহা অবিচল হইবে। তখন দেহ স্থির, নিষ্পন্দ—মন অচঞ্চল, শান্ত—নয়ন নিমেষহারা। এই সময় মনকে দেহস্থ যে-কোন শক্তিকেন্দ্রে কেন্দ্রীভূত করা যায়, দীর্ঘকাল ধরিয়া মন কোন বিষয় ধারণ করিতে পারে এবং সে ধারণায় শ্বাসপ্রশ্বাস-জনিত কোন বাধা থাকে না। প্রাণায়ামের ইহাই অন্তর্গত তাৎপর্য্য। বায়ুসংযমনে ছুষিত রক্তাদিও শোধিত হয়, তাহাতে দেহও সুস্থ থাকে।

প্রাণায়াম পদ্ধতি :

প্রাণাপানসমায়োগঃ প্রাণায়াম ইতীরিতঃ ।

প্রাণায়াম ইতি প্রোক্তং রেচক-পূরক-কুস্তকৈঃ ॥ (যোগীয়াজ্ঞবল্ক্য)

প্রথমে দক্ষিণ হস্তের বুজাস্থি দ্বারা দক্ষিণ নাসা বন্ধ করিয়া বাম নাসায় বায়ু পূরণ করা হয় ; এই ভাবে উদরে বায়ু পূরণের নাম পূরক। তাহার পর উভয় নাসা বন্ধ করিয়া উদরে বায়ু ধারণ করিতে হয়, ইহার নাম কুস্তক। তাহার পর বাম

নাসা বন্ধ করিয়া দক্ষিণ নাসা দ্বারা ধীরে ধীরে বায়ু ছাড়িয়া দিতে হয়, ইহার নামরেচক। এইরূপে আবার দক্ষিণ নাসায় বায়ু পূরণ করিয়া উভয় নাসা বন্ধ করিয়া কুন্তক করিয়া বাম নাসায় রেচক করিতে হয়। পুনর্বার প্রথম বারের মত পূরক, কুন্তক ও রেচক করিতে হয়। এইভাবে একবার প্রাণায়াম সম্পূর্ণ হয়। যতক্ষণ পূরক, তাহার চতুর্গুণ কুন্তক এবং পূরকের দ্বিগুণ রেচক করিতে হয়। বীজমন্ত্রের মাত্রাসংখ্যা দ্বারা সময়ের পরিমাণ ঠিক রাখিতে হয়। প্রাণায়াম-ক্রিয়া দ্রুত করা একেবারেই নিষেধ, তাহাতে নানারূপ রোগ হইবার সম্ভাবনা। অভিজ্ঞ ব্যক্তির নিকট হইতে প্রাণায়ামের প্রণালী শিক্ষা করা উচিত।

কয়েকবার প্রাণায়াম করিলে দেহ লঘু বোধ হইবে; বায়ু সূক্ষ্মাবয়ে প্রবাহিত হইবে এবং তাহা ক্রমে এই দেহের মবোই স্থির হইবে। প্রাণায়াম করিলে দেহস্থ নাদ জাগ্রত হয়, যোগিগণ এই নাদ ধারণা করিয়া থাকেন। প্রাণায়াম দ্বারা সাধক সাধনার প্রকৃত যোগ্যতা অর্জন করেন। এই জন্তেই বলা হয় :

আদাবন্তে চ যত্নেন প্রাণায়ামং সমাচরেৎ।

কর্মস্বপি সমন্তেষু শুভেষপি-অশুভেষু চ ॥

অন্তর্যাগ (মানস পূজা)

মানস পূজা, মানস হোম ও মানস জপ অন্তর্বাগের অন্তর্ভুক্ত। তন্মোক্ত এই অন্তর্বাগ অতি উন্নত ধরনের সাধনা। এই পূজায় আড়ম্বর নাই, বাহ্য নৈবেদ্যাদি উপচারের প্রয়োজন নাই। ইহাতে স্থূল মূর্তির প্রয়োজন হয় না, ঢাক-ঢোল প্রয়োজন হয় না, বলি আহরণের দরকার হয় না; ইহাতে হোমের জন্ত বাইরের সমিধ, হবি কিছুই অবশ্যক হয় না। এমনি কি জপ করিবার জন্ত অক্ষমালা বা রুদ্রাক্ষমালারও কোন প্রয়োজন নাই। স্থূল পঞ্চ ম-কার তব, বাহা মায়ের পূজার প্রধান উপকরণ, তাহাও এখানে অবাস্তব।

সাধক এই পূজায় নিজের দেহ হইতেই পূজোপকরণ আহরণ করেন, কারণ তিনি জানেন, ‘ত্রেলোকো যানি ভূতানি তানি সর্বানি দেহতঃ।’ যে কোন সাধন-জন্ত, বাহ্য কিছু প্রয়োজন, সব এই দেহেই আছে। দেহে সপ্তরোপ-সমন্বিত মেরু; দেহের মধ্যেই ভূমণ্ডলস্বরূপ, সাগর, শৈল, পুণ্যতীর্থ, পীঠ ও পীঠ-দেবতা বর্তমান। মূলাধার পৃথিবীতত্ত্বের স্থান, ইহাই গন্ধতত্ত্ব; আধিষ্ঠান চক্র জল-তত্ত্বের স্থান—রস; নাভিমূল

তেজ-তত্ত্বের স্থান, অগ্নিস্বরূপ ; হৃদয় বায়ুতত্ত্বের স্থান, এইখানেই অনাহত নাভি ; কণ্ঠদেশ আকাশ-তত্ত্বের স্থান—ইহা আবরণাত্মক বস্ত্র । সহস্রার পদ্ম হইতে প্রতিনিয়ত অমৃতবিন্দু ফরিত হইতেছে—অতএব সাধকের অভাব কিসের ? অভাব বাহা, তাহা তো কল্পনা^১ দ্বারাই পূর্ণ করা যায় ।

তাই সাধক বহির্বিষয়ে ছুটাছুটি না করিয়া নিজের দেহটিকে লইয়াই পূজায় বসেন, আরম্ভ হয় মানসপূজা : সাধক নিজের দেহেই ক্ষীরসমুদ্রের কল্পনা করেন, তাহাতে রত্নময় এক দ্বীপ, সেই দ্বীপে মণিময় এক দিব্য মন্দির, তাহাতে কল্পবৃক্ষ শোভমান, কল্পবৃক্ষের নীচে এক স্তবর্ণ বেদিকা । দেবতাকে আবাহন করিয়া সাধককে কি ভাবে মানস পূজা করিতে হয়, তজ্জে তাহার নির্দেশ দেওয়া হইয়াছে :

হৃৎপদ্মমাসনং দত্তাৎ সহস্রারচ্যুতামৃতৈঃ ।
 পাণ্ডুং চরণয়োদর্দভাৎ মনস্তর্ঘ্যাং নিবেদয়েৎ ॥
 তেনামৃতেনাচমনীয়ং স্নানীয়মপি কল্পয়েৎ ।
 আকাশতত্ত্বং বসনং গন্ধস্ত গন্ধতত্ত্বকম্ ॥
 চিত্তং প্রকল্পয়েৎ পুষ্পং ধূপং প্রাণান্ প্রকল্পয়েৎ ।
 তেজস্তত্ত্বস্ত দ্বীপার্থে নৈবঘট্য স্ত্রধাস্থধিম্ ॥
 অনাহতধ্বনিং বণ্টাং বায়ুতত্ত্বঞ্চ চামরম্ ।
 নৃত্যমিন্দ্রিয়কর্মাণি চাক্ষুশাং মনসস্তথা ॥
 পুষ্পং নানাধিগুণং দত্তাদ্ আত্মনো ভাবসিদ্ধয়ে ।
 অমায়ামনহঙ্কারমরাগমদন্তথা ॥...
 স্ত্রধাস্থধিং মাংসশৈলম্ ভজ্জিতং মীনপর্কভম্ ।
 নৃদ্বার্যাশিং স্ত্রভক্ষ্যঞ্চ যুগাক্তং পায়সং তথা ॥....
 কামক্রোধৌ বিষকৃতৌ বলিং দত্ত্বা জপং চরেৎ ।^২

—মাকে আবাহন করা হইয়াছে, তাঁহাকে আসন দিতে হইবে ; সাধকের হৃদয়স্থিত পদ্মই শ্রেষ্ঠ আসন । পাণ্ডু—চরণপ্রকালনের জল । সিদ্ধ সাধকের সহস্রার পদ্ম হইতে নিরন্তর যে অমৃত ফরিত হইতেছে, তাহাই জননীর পাণ্ডু, আচমনীয় ও স্নানীয় । মনটি অত্যন্ত দ্রুত, সেই-ই ইন্দ্রিয়ের পরিচালক, অতএব মায়েব অর্ঘ্য এই মন । স্নানের পর বসন দিতে হয় : বিশ্বমুক্তিকে আবৃত করিতে পারে, এমন আবরণ কি আছে ? আকাশতত্ত্ব সেই আবরণ । শরীরস্থ গন্ধতত্ত্ব গন্ধ, চিত্ত পুষ্প, পঞ্চপ্রাণ ধূপ, তেজস্তত্ত্ব দ্বীপ । নৈবঘট্য স্ত্রধাসমুদ্রের স্ত্রধা । হৃদয়ের অনাহত মধ্যমা নাড়, তাহাই

বন্টা-বাণ্ড। মাকে ব্যজন করিতে হইবে, চামর দেহস্ত বায়ুতত্ত্ব। চঞ্চল হইল—
জননী সেবাদাসী হইয়া তাহার নৃত্য করুক। মায়া-রাহিত্য, অনহঙ্কার ও রাগহীনতা
মায়ে পুষ্পাঞ্জলি। মায়ে পূজায় মত্ত চাই, মাংস চাই, মংস্ত্র চাই, মূত্রা চাই :
স্বধাশুধির রসই মত্ত, মাংস-পৰ্কত মাংস, মীন-পৰ্কত ভিজিত মংস্ত্র এবং সুভক্ষ্য দ্রব্যাক্ত
পায়স মুদ্রা। মায়ে চরণে মনকে যুক্ত করাই মৈথুন। শক্তিপূজায় বলি দিতে হয় :
কামক্রোধ বিরোপাদক শত্রু, তারাই মায়ে বলি। ইহাই শক্তিসাধনের বিবিধ উপচারে
মানস পূজা। এ এক মহাভাবের পূজা।

কুণ্ডলিনী-যোগ

দেহ-সাধনার প্রধান অঙ্গ কুণ্ডলিনী-যোগ। কুণ্ডলিনীই মনুষ্যদেহের অপরিমেয়
অধ্যাত্মশক্তি। ইহা জীবদেহে মূলাধারে সুপ্তা অবস্থায় বিরাজ করে। যতক্ষণ পর্যন্ত
কুণ্ডলিনী প্রসুপ্তা, ততক্ষণ দেহস্থ অগ্রেমেয় শক্তি স্তিমিত। কুণ্ডলিনী জাগ্রত
হইলে সাধক নিজ দেহেই তাহার পরিচয় লাভ করেন। সহসা কোথা হইতে শক্তিপুঞ্জ,
আলৌকিক দীপ্তি, অব্যক্ত আনন্দময় স্পন্দন এই দেহে প্রকাশিত হয়। মুহূর্ত্তে প্রকাশ-
আবরণ উন্মোচিত হইয়া যায়, জ্ঞান ও শক্তির সঙ্কীর্ণ সীমা হইতে মানুষ এক পরম
উদারতার ক্ষেত্রে উন্নীত হয়।

এই কুণ্ডলিনী-জাগরণের জন্তই ভাবকের ভাব, পূজকের পূজা-অর্চনা, হঠ-যোগীর
ধোতি-বস্ত্রি-ত্রাটক, যোগীর যোগ। তাত্ত্বিক সাধকেরও সকল ক্রিয়া প্রধানতঃ কুণ্ডলিনী-
জাগরণের জন্ত। মহাশক্তি সঙ্কুচিতা, তাই কুণ্ডলিনীর আকৃতি জট-পাকানা। এই জট
খুলিয়া গেলেই শক্তি লাভের দ্বার উন্মুক্ত হয়। অশুদ্ধ দেহে এক নবীন স্ফুর্তি
প্রকাশ পায়।

কেবলমাত্র কুণ্ডলিনীশক্তিকে জাগ্রত করা নয়, তাঁহাকে উর্দ্ধমুখী করিয়া দেহস্থ
চক্রে চক্রে চালনা করিতে হয়। কুণ্ডলিনী উপর্যুপরি যত উর্দ্ধদিকে বাইতে থাকে,
ততই উচ্চতর বৃত্তির বিকাশ, শুদ্ধতর সত্ত্বের প্রকাশ ও নিম্নতর বৃত্তির নিমীলন হইতে
থাকে। ক্রমে ক্রমে দেহস্থ পদ্মদল বিকশিত হয়; কুণ্ডলিনীর স্পর্শে চক্রে এক এক
শক্তি স্বীয় মহিমা বিচ্ছুরিত করিতে থাকেন, সকল শক্তি, সকল ঐশ্বর্য্য, সকল বিভূতি
সাধকের দেহে ভর করে। তখন সাধক স্বয়ং ঐশ্বরিক বিভূতি-সম্পন্ন হন।

কিন্তু ঐশ্বরিক বিভূতি নয়, আনন্দই সাধকের কাম্য। সেই কাম্য পূর্ণ হয় যখন
তিনি এই কুণ্ডলিনী শক্তিকে ষট্চক্রভেদ করিয়া সহস্রারস্থ শিবের সহিত যুক্ত করেন।
শিব ও শক্তির সমযোগে তখন যে সামরস্ত্র উদ্ভূত হয়, তাহা কোটি লাক্ষারসের

চেয়েও রক্তবর্ণ। এই সামরস্বদ্বারা সাধক সমস্ত দেহকে আত্মাবিত করেন। তখন 'আনন্দ সাগর' উৎলিয়া উঠে, আনন্দ-তন্ময় সাধক আপাত সুখহৃৎখের সংঘাত হইতে মুক্ত হইয়া এক সুদিব্য স্তরে উন্নীত হন।

অতএব কুণ্ডলিনী-যোগ তত্ত্বসাধনার অন্যতম সাধন। দেহ-সাধনার পরিপূর্ণ বিকাশ এই যোগে সাধিত হয়। কুণ্ডলিনী যোগের প্রক্রিয়াটি দ্রুত হইলেও বর্ণনাটি হৃদয়গ্রাহী : এই যোগ-ক্রমের নির্দেশ তত্ত্বশাস্ত্রে অতি সুন্দর কবিত্বময় ভাষায় সন্নিবেশিত হইয়াছে— তাহা পাঠ করিতে করিতে হৃদয় আনন্দে আত্মত হয়।

কুণ্ডলিনী-যোগের ক্রিয়া সাধক প্রথমতঃ একটি নির্জ্ঞান সাধনোপযোগী স্থান নির্ধারণ করিয়া লইবেন। সাধারণতঃ কোন সিদ্ধপীঠই সাধনার উপযুক্ত স্থান। সাধক বামাক্ষেপা তারাপীঠে সাধনা করিয়া সিদ্ধ হইয়াছিলেন। এ দেশে অনেক সিদ্ধপীঠ আছে কামরূপ, পোণ্ড্রবর্ধন (করতোয়া তীর), কামাখ্যা প্রভৃতি সিদ্ধপীঠ।

কেহ কেহ সাধনার-জন্তু সুন্দর, নির্জ্ঞানে স্থানে 'পঞ্চবাট' নিৰ্ম্মাণ করিয়া, তাহার মধ্যে সাধনা করিয়া থাকেন। অনেক প্রকার কুলবৃক্ষ আছে। এই বৃক্ষগুলির মধ্যে যে কোন পাঁচটি বৃক্ষ দিয়া পঞ্চবাট নিৰ্ম্মাণ করা বিধেয়। সাধারণতঃ অশ্বথ, নিম্ব, অশোক বিব, চম্পক দ্বারা পঞ্চবাট নিৰ্ম্মিত হয়। ঠাকুর পরমহংসদেব দক্ষিণেশ্বরে পঞ্চবাটিতে সাধনা করিতেন।

সাধনার জন্তু আসনও প্রয়োজন। কেহ কেহ পঞ্চমুণ্ডির আসন করিয়া (হুইটি চণ্ডালের মুণ্ড, একটি শৃগালমুণ্ড, একটি বানরের মুণ্ড ও একটি সর্পমুণ্ড), কেহ বা কেবল একটি মুণ্ডের আসন করিয়া, তাহার উপরে কুশাসন বা শুদ্ধ চর্ম্মাসন পাতিয়া সাধনা করেন। বসিবার পদ্ধতিও বিভিন্ন প্রকারের আছে, তাহাদিগকেও আসন বলা হয়; এই আসনগুলির মধ্যে পদ্মাসন, স্বস্তিকাসন, সূতাসন, প্রসিদ্ধ।

সাধনোপযোগী কোন স্থানে স্থির সুখাসনে উপবিষ্ট হইয়া সাধক পঞ্চপ্রাণ, পঞ্চকর্মেন্দ্রিয়, পঞ্চজ্ঞানেন্দ্রিয়, মন ও বুদ্ধির আধারস্বরূপ জীবাশ্মাকে অনাহত পদ্ম হইতে মূলধার পদ্মে আনয়ন করিবেন। তৎপরে হুং মন্ত্রদ্বারা ধীরে ধীরে নাসিকার বায়ু আকর্ষণ করিয়া মূলাধারে চালিত করিতে হইবে; ইহাতে মূলাধার কমলে কামবহ্নি প্রজ্জ্বলিত হয়। এবং তাহাতেই নিদ্রিত কুণ্ডলিনী জাগ্রত হন। কুণ্ডলিনী-জাগরণে প্রাণস্পন্দন ক্ষুণ্ণতর হয়, মেরুদণ্ড মধ্যে শিহরণ ভাগে। বায়ুর সহিত বহ্নি মিলিত হইলে উহা যেমন উর্দ্ধগামী হয়, তেমনই কামবহ্নিদ্বারা সন্দীপিত হইয়া কুণ্ডলিনী উর্দ্ধমুখ হন। তখন হংস মন্ত্র উচ্চারণ করিয়া গুহুদেশ সঙ্কুচিত করিয়া কুস্তক করিতে হয়।

এই সময় কুণ্ডলিনী উর্দ্ধদিকে আরোহণ করতে থাকেন। কুণ্ডলিনী জাগ্রত হইলেই আধার-কমলের চতুর্দল প্রস্ফুটিত হয়। কুণ্ডলিনী শক্তি এক মুখ মূলাধারে রাখিয়া অন্ত্র মুখে স্থািষ্ঠানের দিকে অগ্রসর হন; অগ্রসর হইবার কালে দক্ষিণার্ধে আধার-কমলের দলে, তাতে তাতে নিয় মুখ দিয়া প্রদক্ষিণ করিতে থাকেন; একে একে আধার-কমলের পৃথিবীতত্ত্ব (ক্ষিতি, গন্ধ, নাসা, ভ্রাণ), মাতৃকা-শক্তি ডাকিনী ও মাতৃকাবর্ণ (ব, শ, য, স) কুণ্ডলিনী-দেহে লয় প্রাপ্ত হয় এবং আধার-কমলের দলগুলি অধোমুখ ও নিমোলিত হইয়া যায়। অপর দিকে স্থািষ্ঠান পদ্যের দলগুলি প্রস্ফুটিত হইয়া উঠে এবং জল-চক্রের যাবতীয় বৃত্তি ও গুণ বিকশিত হয়।

স্থািষ্ঠানে আসিয়াই কুণ্ডলিনী পূর্বমুখ মণিপূরের দিকে উত্তোলন করেন। অপর মুখ দিয়া পূর্বদিক দিকে স্থািষ্ঠান পদ্যের দলগুলি প্রদক্ষিণ করিয়া একে একে জলতত্ত্ব (অপ, রস, রসনা ইত্যাদি), মাতৃকাশক্তি 'রাকিনী', মাতৃকাবর্ণ (ব, ভ, ম, য, র, ল) গ্রাস করেন। তাহাতে স্থািষ্ঠানপদ্যের দল অধোমুখ ও স্তান হইয়া যায়। ওদিকে মণিপূরের সকল দল, সকল তত্ত্ব প্রকাশমান হয়। এইভাবে মণিপূর হতহীতে কুণ্ডলিনী হৃদয়াধজ অনাহতে আসেন; মণিপূরের তেজতত্ত্ব (কপ, চক্ষু, প্রভৃতি), 'লাকিনী' দেবী ও মাতৃকাবর্ণ (ড, ঢ, ণ, ত, থ, দ, ধ, ন, প, ফ,) কুণ্ডলিনী-দেহে লয়প্রাপ্ত হয়। অনাহত প্রস্ফুটিত হয়, মণিপূর স্তান হইয়া যায়।

অতঃপর কুণ্ডলিনীর পূর্বদিক কণ্ঠদেশে বিস্তৃতপদ্যে আসিয়া পদ্যটিকে দলে দলে উর্দ্ধমুখ ও প্রস্ফুটিত করিয়া তুলে। বিস্তৃতপদ্যের প্রকাশে তাহার যাবতীয় বৃত্তি স্ফুটিত হয়; ওদিকে অনাহতের দেবদেবী, বায়ুতত্ত্ব (ত্বক স্পর্শ, ইত্যাদি), মাতৃকাবর্ণ (ক, খ, গ, ঘ, ঙ, চ, ছ, জ, ঝ, ঞ, ট, ঠ) কুণ্ডলিনী দেহে বিলীন হয়।

কুণ্ডলিনী তখন আজ্ঞাচক্রে আসিয়া উপস্থিত হন; ক্রমধাত্ত দ্বিদেশপদ্য, সকল বৃত্তিসহ বিকশিত হইয়া উঠে: অগ্ন্যায়শক্তির স্পর্শে মন বিপুল ব্যাপ্তি ও আনন্দে পূর্ণ হয়। তখন সাধকের মানস জাগরণ। সে এক অনির্বাচনীয় সুখকর অবস্থা। অপরদিকে বিস্তৃত পদ্যের দল ও বৃত্তি (বোম, শব্দ, ঐতি), শক্তি ও বর্ণ (স্বরবর্ণ হোলটি) কুণ্ডলিনীর মধ্যে বিলয় প্রাপ্ত হয়।

আজ্ঞাচক্রে হইতে কুণ্ডলিনী আরও উর্দ্ধে উঠিতে থাকেন। একে একে প্রপঞ্চ সৃষ্টির সকল তত্ত্ব—পঞ্চামহাভূত হইতে অহঙ্কার, বুদ্ধি, এমন কি সৃষ্টির কারণ-কারণ প্রকৃতি পর্যন্ত কুণ্ডলিনী-দেহে বিলীন হইয়া যায়, সাধক তখন অমৃত-পথের পথিক। ছন্দে ছন্দে তাহার সত্তা তখন স্পন্দিত, আবরণগুলি উন্মোচিত। তখন তিনি দীপ্তিময় বিস্তৃত সত্ত্বের অধিকারী। এই অবস্থায় তিনি কুণ্ডলিনীকে শিবের সহিত সংযোজিত

করেন। শিব 'নিরীহ শবরূপবৎ', শিবপুরী মনোরম, দুঃখবিবর্জিত। এইখানে আসিয়া 'দেবী রূপবতী কমোদলাসবিহারিণী' পরদেবতা কুণ্ডলিনী স্বীয় মুখারবিন্দ-গন্ধে শিবকে প্রমোদিত করিয়া তুলেন ; নিরীহ শিব জাগ্রত হন ; দেবী শিবের মুখপদ্ম চুষন করিয়া ক্ষণমাত্র তাঁহার সহিত রমণ করেন : তখন,—

‘অমৃতং জায়তে দেবি ! তৎক্ষণাৎ পরমেশ্বরী ।

তদুত্তবামৃতং দেবি ! লাক্ষারস-সমাক্ষম্ ॥’

এই অমৃতধারা সাধক নিজে আপ্ত হন, ইহা ধারা দেবতা পরিতৃপ্ত হন, সাধকের নিত্য-নন্দরূপ মুক্তির দ্বার উদঘাটিত হয়। এই অমৃতই ‘সামরস্ত’। ‘দ্বীপুংষোগে তু যৎ সৌখ্যং সামরস্তং প্রকীর্তিতম্।’ সামরস্তের আনন্দ অবর্ণনীয়।

ইহার পর কুণ্ডলিনীকে আবার বিপরীত ক্রমে শিবপুর হইতে ক্রমে ক্রমে সকল পদ্য অতিক্রম করাইয়া মূলাধারে আনয়ন করিয়া যথাস্থানে স্থাপন করিতে হয়। সাধক তখন স্বাভাবিক অবস্থায় ফিরিয়া আসেন। কিন্তু তখন তাঁহার যে অল্পভূতি, যে সমৃদ্ধি, যে শ্রুতি, তাহা অনির্কাচ্য। সাধক তখন দিব্য চেতনায়, দিব্য জীবনে প্রতিষ্ঠিত হন। ইহাই দিব্য সাধকের দিব্য সাধনার ফল। ইহা হইতেও আরও এক অবস্থা আছে, তাহা নিত্যানন্দ, নিত্যচৈতন্য, অশেষ শিবময় অবস্থা। দিব্যজীবনে প্রতিষ্ঠিত হইলে ক্রমে সে অবস্থাও আসে। তাহা অচিন্তনীয় সমাধির অবস্থা।

এই দিব্য সাধনাই তান্ত্রিক সাধনার প্রধান লক্ষ্য। ইহার আদর্শ যে কত সমুন্নত, তাহা বলিয়া শেষ করা যায় না। সামান্য ভোগ হইতে দিব্যহোগের পথ উত্তরণ। দিব্যজীবন লাভ করাতেই ইহার সিদ্ধি। এই সিদ্ধির বাস্তব উদাহরণ পরমহংসদেব। শক্তি-সাধনা কায়কের সাধনা নয়, কাম-প্ররতি চরিতার্থ কবিবার সাধনাও নয়—পক্ষে পঙ্কজ প্রস্তুত করিবার সাধনা, পাঞ্চভৌতিক দেহের পরিপূর্ণ বিকাশের সাধনা। ভূতভক্তি, শ্রাস, প্রাণায়াম, অন্তর্ধ্যোগ ও কুণ্ডলিনীযোগ প্রভৃতি সাধন-অঙ্গে তাহার স্পষ্ট ইঙ্গিত বর্তমান।

॥ তিন ॥

শাক্তপদাবলীতে শক্তিসাধনার রূপ

শাক্তপদাবলীতে শক্তিসাধনার সমুন্নত লক্ষ্য ও আদর্শ প্রতিফলিত হইয়াছে। দক্ষিণাচার ও বামাচারের সাধনা-স্তর অতিক্রম করিয়া, সাধক এখানে কৌলাচার অবলম্বন করিয়াছেন ; পশুভাব ও বীরভাবকে পশ্চাতে রাখিয়া তাঁহার দিব্যভাবে

প্রতিষ্ঠিত হইবার জন্ত উন্মুখ হইয়াছেন। তাই এখানে স্থল মূর্তি-পূজার কথা নাই, শব সাধনা বা চিতা-সাধনার কথা নাই, স্থল পঞ্চ ম-কার তত্ত্বের প্রসঙ্গ নাই, পার্শ্ব ঐশ্বর্য লাভের কামনা নাই, আছে সুউচ্চ সাধন-স্তরে উন্নীত হইবার জন্ত স্তূতীত্রয় আকাজ্জনা। সাধক এখানে লীলার মধ্যে লীলাময়ীত্ব তত্ত্ব অনুসন্ধান করেন, জগজ্জননীর স্থলরূপেও অন্তরালে ‘ওঙ্কার মুরতি’ মাঝেব প্রকৃপ আবিষ্কার করেন, সত্ত্বা কপের , কব্জাময়ী, কাল ভয় হারিণী) অন্তরে ‘ব্রহ্মময়ী মায়ে’র তত্ত্ব উন্মোচন করেন।

শাক্ত সঙ্গীতের রচয়িতা বঙ্গ ভবধর কাপালিক নহেন : অবোদঘণ্টের মত নির্দুঃ হিংস্রতা, ‘কপালকুণ্ডলা’ গ্রন্থেব কাপালিকের মত অগ্নি উগ্রতা, ক্রকটের মত উচ্চ অলম্বতা, ‘বিসম্ভব’ নাটকের রঘুপতির মত ভীষণতা তাহাদের নাই। তাহার উদার, মৈনীভাবাপন্ন—সর্বধন্য-সময়বাদী ; তুচ্ছ সদর্পিতা, সাম্প্রদায়িক দলাদলি ইহঁতে তাহার দূরে অবস্থিত। শ্রেণীগত অস্বস্তি, জাতিগত বৈষম্য, ধর্মগত অন্ধমন্ডল ইহঁতে তাহার সম্পর্কপূর্ণ মুক্ত।

তাহাদের একমাত্র লক্ষ্য ‘মাতৃপদ’। ইহাই তাহাদের দিবসের চিন্তা, রাত্রির স্বপ্ন। সেই লক্ষ্যে উপস্থিত হইবার জগাই তাহাদের যাবতীয় আকাজ্জনা, আগ্রহ ও চেষ্টা। ইহাই তাহাদের নাবন। জ্ঞান ও যোগের পথ ধরিয়া তাহাদের পথ পরিক্রমা। কিন্তু এই জ্ঞান, শুদ্ধ জ্ঞান নয়—যোগ, নীরস আত্মধ্যান নয়—তাহা ভক্তি-বিমণ্ডিত। ভক্তিও-আবার ধৈর্যহারী, ভাবোন্মত্ত, উচ্ছল ভক্তি নয়, ‘অপ্রমত্ত ভক্তি’। শাক্তপদাবলীতে অষ্টৈতুকী ভক্তি, বিশুদ্ধ জ্ঞান ও কুণ্ডলিনী-যোগ এক মূল্যেব হুতে গ্রথিত।

‘শাক্ত পদকর্তার শক্তি-সাধনা দিব্যময়ীর সাধন বলিয়াই, ইহার ভাব ও ক্রিয়া অতি উচ্চ গ্রামে বাধা। তাহাদের ‘আকৃতি’, দীক্ষা-প্রকরণ, মাতৃপজা ও সিদ্ধি সম্পূর্ণ স্বতন্ত্র। দিব্যসাধকের আকৃতি—মাতৃরূপার আকৃতি, তাহাদের দীক্ষা ‘মনোদীক্ষা’, তাহাদের পূজা—‘মানস পূজা’, তাহাদের যোগ—কুণ্ডলিনী-যোগ, তীর্থ—চরণ-তীর্থ, সিদ্ধি—‘স্বংকমলে’ মাঝের প্রতিষ্ঠা ও মহামায়াকে ব্রহ্মস্বরূপে জানা। সাধন-তত্ত্বমূলক শাক্ত-পদাবলীর প্রাগ প্রত্যেকটি পদে দিব্যভাবোচিত অভিলষ, সাধন-ক্রিয়া ও সংসিদ্ধির চিত্র সুপরিস্ফুট।)

ভক্তের আকৃতি

‘আকৃতি’ শব্দের অভিধানিক অর্থ অভিপ্রায় বা অভিলষ। অতএব ভক্তের আকৃতি বলিতে বুঝায় ভক্তের আন্তরিক আকাজ্জনা। শাক্ত সঙ্গীতকারদের মধ্যে নানা স্তরের মানুষই আছেন ; কেহ রাজা, কেহ বা দেওয়ান ; কেহ পাঁচালিকার, কেহ

যাত্রাওয়ালা ; কেহ ভক্ত, কেহ প্রেমিক ; কেহ বা উচ্চাঙ্গের সাধক । ইহাদের মধ্যে কেহ বদ্ধ, কেহ মুমুক্শু, কেহ বা মুক্ত । ভক্তের স্তব ও কৃতি অমুখ্যায়ী অভিলাষও ভিন্ন ভিন্ন হওয়াই স্বাভাবিক । কিন্তু আশ্চর্যের বিষয়, সকলেরই আকাঙ্ক্ষা প্রায় একপ্রকার, সকলেরই কামনা ও ব্যাকুলতা একতারাে বাঁধা । প্রত্যেকেই মাতৃস্নেহের কাঙাল । পশ্চাচারী ও বীরচারীর কামনার কথা এখানে অনুপস্থিত, সকলের প্রার্থনাই দিব্যভাবানুগ ।

সাধারণতঃ পশুভাবের ভক্ত প্রার্থনা করেন, ভক্তি, সাংসারিক স্তব-শাস্তি, পার্থিব হুঃখ-মুক্তি । শিশু যেমন আপাতরমণীয় বস্তুর অভিলাষী, পশ্চাচারী ভক্তের অ'ভিলাষও তদ্রূপ । বীরসাধক প্রচণ্ড সাধনা করিয়া অলৌকিক সিদ্ধি কামনা করেন । তাঁহাদের লক্ষ্য দিব্যভাবে প্রতিষ্ঠিত হওয়া । কিন্তু সাধনার অবশুজ্ঞাবী ফলস্বরূপ অগ্নিমাди অষ্টসিদ্ধি তাঁহাদের নিকট প্রকাশিত হয় । তাঁহারা সকলেই পার্থিব কামনা-বাসনাদি জয় করিতে পারেন না, এই জন্তই আভিচারিক প্রার্থনা ও ক্রিয়াকলাপ হইতে তাঁহারা মুক্ত নহেন । শাক্তপদালীতে এ-ধরনের কোন প্রার্থনাই নাই ; কোন ভক্তই প্রার্থনা করেন নাই । জয় দাও, যশ দাও, অর্থ দাও । তামসিক ও রাজসিক অভিলাষের মোহ অতিক্রম করিয়া, শাক্তপদাবলীর ভক্তগণ পরম সাত্বিক অভিলাষ ব্যক্ত করিয়াছেন । এখানে সকল ভক্তই যেন দিব্যভাবের ভাবুক ।

জননীর স্নেহলাভের জন্ত স্তুতীর আকাঙ্ক্ষা

‘ভক্তের আকৃতি’ অধ্যায়ের পদাবলীতে প্রধানতঃ জগজ্জনীনর স্নেহলাভের আকাঙ্ক্ষা সূর্যপঞ্চমে ধ্বনিত হইয়াছে । জীবমাত্রই আকাঙ্ক্ষাব অধীন । যতদিন দেহ আছে, ততদিন আকাঙ্ক্ষার বিরতি কোথায় ? তবে কাহারও আকাঙ্ক্ষা প্রবৃত্তির, কাহারও নিবৃত্তির । বৃহদাঙ্গ্যকের যাজ্ঞবল্ক্যপত্নী কাত্যায়নীর কামনা প্রবৃত্তিমূলক, কিন্তু মৈত্রেয়ীর অভিপ্রায় নিবৃত্তিমূলক : তিনি বলেন, ‘যেনাহং নামৃত্যু স্থাম্, কিমহং তেন কুৰ্য্যাম্ ।’ ত্রীশ্রীচণ্ডীতে দেখা যায়, রাজা সুরথ দেবীকে আরাধনা করিয়া, ‘-থো বত্রে নৃপ রাজ্যমবিভ্রংসি’, চিরস্থায়ী রাজত্ব কামনা করিলেন ; কিন্তু সংসারে নিবিব্রহ মানস সমাধি বৈশ্ব জ্ঞানং বত্রে’—জ্ঞান প্রার্থনা করিলেন ।

শাক্ত কবিদের প্রার্থনীয় মাতৃস্নেহ । তাঁহারা জানেন, দেবী ‘ভোগস্বর্গাপবর্গদা’ । কিন্তু ইহলোকে ভোগ, পরলোকে স্বর্গের জন্ত তাঁহারা লালায়িত হন নাই, তাঁহারা চাহিয়াছেন মাতৃকৃপা । মায়ের মধুর স্নেহকণার তুলনায় মুক্তিও তাঁহাদের নিকট

অনেক সময় তুচ্ছ বলিয়া মনে হইয়াছে। অবশ্য তাঁহারা জানেন, তাঁহাদের আরাধ্যা জননী 'কুবেরের মা', তিনি ইচ্ছা করিলেই ভক্তকে ইচ্ছিত প্রদান করিতে পারেন : 'কারে করেছ রাজ্যেশ্বর অতুল ধনের অধিকারী,' 'ওই যে পান বেচে খায় কৃষ্ণপাস্তি তারে দিলে জমিদারী।' তিনি বাঞ্ছিত-ফল-দাত্রী। জগতের ভোগসুখের আয়োজন তিনিই করেন, নিখিল জগতের বরে বরে সম্ভোগের আনন্দ তিনিই বিস্তার করিয়া রাখেন, 'রেখেছ নিখিল বিধে আনন্দের বাজার সাজায়ে।' কিন্তু এ ভোগে ভক্তের বিতৃষ্ণা, এ সুখে তাঁহার বিরক্তি, এ ঐশ্বর্যে অনাসক্তি। তাঁহার একমাত্র কামনা জননীর স্নেহ, মাতৃক্রোড ও মায়ের চরণ। যে তবিলে মায়ের 'পদরত্ন ভাণ্ডার' জমা আছে, সেই তবিলের প্রতি ভক্তের লোভ : 'আমায় দাও মা তবিলদারী।' তুল ইন্দ্রিয়সুখ নয়, পার্থিব সম্পদ নয়—তাঁহার কাম্য অপার্থিব সম্পদ। 'যদি পাই গ্রামাপদ হই না ধনে অভিলারী'—প্রেমের জগতে ইহাই ভক্তের নিঃশ্রেয়স্, পরম অভিপ্রেত বস্তু।

জননীর কৃপা, ক্রোড় ও পদ-কমলকেই যিনি সার বলিয়া জানিয়াছেন, সংসার তাঁহার কাছে অসার। তাঁহার চিন্তে নিত্য উত্তম মোহমুদগর, উদ্যোষিত বজ্রবাণী : 'মূঢ় জহিহি ধনাগমভৃগুঃ'—ওরে মূঢ়, ধনাগমভৃগু ত্যাগ কর, সঙ্গলিপ্সা বঞ্জন কর। পরমার্থের আহ্বান ধাঁহার হৃদয়ে পৌঁছিয়াছে, তাঁহাকে ইতর ভোগ-সুখ আবদ্ধ করিয়া রাখিতে পারে না :

‘যে শুনেছে কানে

তাঁহার আহ্বান-গীত...’দয়াছে সে বিশবিসৰ্জন,

সৰ্বপ্রিয় বস্তু তার অকাতরে করিয়া ইন্দ্রন

চিরজন্ম তারি লাগি জ্বলেছে সে হোম হতাশন।....

শুনিয়াছি তারি লাগি’

রাজপুত্র পরিয়াছে ছিন্নকস্থা, বিষয়ে বিরাগী

পথের ভিক্ষুক।’ (রবীন্দ্রনাথ)

মাতৃ-স্নেহাভিলাষী সন্তানের কাছে তাই সাংসারিক সুখ একেবারেই ছোট হইয়া গিয়াছে ; মহাপ্রেমের প্রতি প্রগাঢ় তৃষণবশে তাঁহারা কামনা-কুটিল সংসারকে মোহপাশ বলিয়া গণ্য করিয়াছেন। মা-টিকে খাটি মনে করায়, তাঁহাদের দৃষ্টিতে সাংসারিক সুখ যেন 'চিত্রের পদ্ম', উহা নিষেধ মত তিক্ত ; 'বিষয় বিষ', 'সংসার গুহ্মদ', 'ভব কূপ' অথবা 'ভব সাগর',—সে সাগর মায়া-ঝড়ে, মোহ-তুফানে উত্তাল। ভোগ ও ভোগের পরিণাম-সীমা তাঁহারা দেখিয়াছেন বলিয়াই, মোহ-মুক্তির অভিলাষ ভক্তের কণ্ঠে এমন করুণ সুরে বাজিয়া উঠিয়াছে।

বদ্ধজীবের সাকরুণ চিত্র

প্রপঞ্চ সৃষ্টির তত্ত্ব, জীবের জন্ম, মোহ-কারণ এবং মোহ-প্রভাবকে অবলম্বন করিয়া শাক্তপদাবলীর কবিগণ মুমুক্শু অথচ বদ্ধ জীবের এক সাকরুণ চিত্র অঙ্কন করিয়াছেন। তন্ত্রশাস্ত্রে বদ্ধ জীবের সংসার-কারণত্ব বর্ণিত হইয়াছে। কন্সই জীবের জন্ম-কারণ, 'দেহঃ কন্সাত্মকঃ প্রোক্তঃ,' 'সর্বং কন্সাত্মকং'। শারদাতিলকে আছে : 'পূর্ব্বকন্সাত্মকপেং মোহপাশেন যন্তিতঃ। কশ্চিদান্না তদা কশ্চিন জীবভাবং প্রপত্ততে ॥' (১।১৩) মোহগ্রস্ত জীবের বর্ণনাও তন্মধ্যে রহিয়াছে :

স্বদেহ-ধন-দারাদি নিরতাং সর্বজন্তুঃ।

জায়ন্তে চ ত্রিস্তে চ হাহতাঃ জ্ঞানমোহিতাঃ ॥ (শাক্তানন্দ-সঙ্গিণী)

জীবের জন্ম ও মোহাবস্থার বর্ণনায় তন্মধ্যে সাংখ্যদশনের সৃষ্টিতত্ত্বের প্রভাব বিদ্যমান। সাংখ্যমতে প্রকৃতি প্রপঞ্চ সৃষ্টির আদি কারণ-কাবণ। সত্ত্ব, রজঃ, তমোগুণের সাম্যাবস্থাই প্রকৃতি, গুণ-ত্রয়ের বিষম অবস্থায় প্রকৃতি হইতে মহত্ত্বের (বুদ্ধিতত্ত্ব) উদ্ভব হয়। মহত্ত্ব হইতে অহঙ্কার। এই অহঙ্কারের বিবৃতি পঞ্চত্মাত্মা (কণ, রস, গন্ধ, শব্দ, স্পর্শ), সঙ্কল্প বিকল্পাত্মক মন এবং পঞ্চ জ্ঞানেন্দ্রিয় (চক্ষু, কণ, জিহ্বা, নাসিকা ও ত্বক) ও পঞ্চ কৰ্ম্মেন্দ্রিয় (বাক্, পানি, পাদ, পায়ু, উপশ্ব)। এই সপ্তদশ তত্ত্ব (বুদ্ধি, পঞ্চত্মাত্মা ও একাদশ ইন্দ্রিয়) মিলিয়া জীবের লিঙ্গদেহ ; ইহা অতি সূক্ষ্ম। ইহা চৈতন্যধিষ্ঠিত এবং এই চৈতন্য জীবাত্মা নামে কথিত। জীব প্রদীপকলিকাকারে হৃদাশুভ্বে অবস্থান করেন। হৃদ্য দেহের অধিষ্ঠান (আশ্রয়) পঞ্চতত্ত্বাত্মক এই মানব-শরীরে জীব বদ্ধ হইয়া আছেন। মানুষ সেই বদ্ধ জীব। বদ্ধজীব মোহগ্রস্ত, দ্রাস্ত, অন্ধ ; ইন্দ্রিয়াদির তাডনায় সে দিশাহারা। ইন্দ্রিয়গুলির পরিচালক আবার মন : 'ইন্দ্রিয়ানাঞ্চ সর্ব্বেষাং মনঃ পরম সারথিঃ।' বুদ্ধি-সংসর্গে কন্সরহিত জীব কৰ্ম্ম সম্পাদন করে, ষড়্রিপুর (কাম, ক্রোধ, লোভ, মোহ, মদ, মাৎসর্য্য) প্ররোচনায় বিভ্রান্ত হয়। চৈতন্যময় সত্তা নিলেপ হইলেও, মায়-প্রকৃতির ক্রিয়ায় এই প্রকাণ্ড কাণ্ড সংঘটিত হয়। চৈতন্যধিষ্ঠিত লিঙ্গদেহ (মতান্তরে জীব) পিতামাতার গুণ-শোণিতের পবিণামে স্থল দেহ গ্রহণ করে অর্থাৎ মৈথুন-সৃষ্টি সম্ভব হয়। এই দেহ জরা-মরণের অধীন। দৃষ্টমান এই স্থল শরীরে ভোগাবস্থাই জীবের বদ্ধাবস্থা।

বদ্ধ জীবের অবস্থা অতীব শোচনীয়। বুদ্ধি, মন, ইন্দ্রিয়, ষড়্রিপুর প্ররোচনায় সে অস্থির, মায়ার মোহপ্রভাবে সে অন্ধবদ্ধ, অপত্যং মে কলত্রং মে' বলিয়া সে ব্যাকুল। পঞ্চভূতাত্মক দেহটি যে নখর, তাহাও সে ছুলিয়া যায় ; মহাকাল যে

প্রতিফলনে এই দেহকে আক্রমণ করিতে উদ্বৃত্ত, কণেকের জ্ঞাতও তাহা মনে থাকে না :

মাংসলুকে যথা মৎস্তো লৌহশঙ্কুং ন পশ্চতি ।

সুখলুকুস্তথা দেহৌ যমবাধাং ন পশ্চতি ॥ (শাক্তানন্দতরঙ্গিণী)

শাক্ত সঙ্গীতগুলির মধ্যে কতকগুলি রূপকের সাহায্যে বদ্ধ জীবের অতি মর্যাদাস্থিক আলেখ্য চিত্রিত হইয়াছে। পরিচিত রূপক ও দৃষ্টান্তের সহায্যে মুমুক্শু কবিগণ মোহলাস্ত জীবের অসহায়, করুণ চিত্র উদ্ঘাটিত করিয়াছেন :

(১) জীব যেন 'দুঃখের ডিক্রি জারি'র আসামী : ছয়জন পায়াদা (ষড়্রিপু) তাহাকে নির্যাতন করিতেছে, হজুরের দরখাস্ত করিবার মত অর্পণ-সামর্থ্যও তাহার নাই, সে নিঃস্বল ফকির। সরকারী উকিলও (মন) তাহার বিপক্ষে। মামলা বাতিল করিয়া দিবার দিকেই তাহার ঝোক। আসল অনুসন্ধান করিয়া তিনি এমনভাবে জেরা করেন যে, আসামীর পরাজয় সুনিশ্চিত। তাই তো কাতর স্বরে সে বলে, 'পলাইতে পথ নাই মা, বল, কিবা উপায় করি' (রামপ্রসাদ)

(২) সংসার-গারদে জীব দীর্ঘ-মেয়াদের কয়েদী। তাহার পায়ে কঠিন শৃঙ্খল ('স্বাধীনাদিষু সংসক্তো মুচ্যতে ন কদাচন'); ছয়টা দৃঢ় তাহাকে বহুণা দেয়, 'মসিল ছঙ্ক দৃঢ় তসিল করে কত'। জীব অসহায়, উপায়হীন, দুঃখের দহনে সে দগ্ধ। তাহার বাচিবার সাধ নাই, ইচ্ছা হয় সাপ ধরিয়া সে বিষ খায় :

আর বাচিতে সাধ নাই, বাসনা সদাই

ফণী ধরে থাই হলাহল। (নীলাধর মুখো)

(৩) নিঃস্বল (সাধন সম্পদহীন) জীব ভূতের (পঞ্চভূত) বেগার খাটিয়া মরিতেছে। দিন-মজুরী খাটিয়া কায়ক্লেশে সে যাহা উপাঞ্জন করে, দিনান্তে পঞ্চভূত তাহা কাড়িয়া লয়। পঞ্চভূত, ষড়্রিপু, দশ-ইন্দ্রিয় মহাবলবান লাঠিয়াল, তাহারাই জীবকে সর্বস্বান্ত করে, শ্রমের মজুরি আয়সাৎ করিয়া লয়। অন্ধ যেমন হারাদণ্ডকে আঁকড়িয়া ধরিতে চায়, সে-ও তেমনিই অপহৃত ধন রক্ষা করিতে চেষ্টা করে, কিন্তু হয়, কর্মদোষে তাহাও হাতছাড়া হয় ('প্রাক্তনং বলবৎ কর্ম কোহন্তথা তৎ করিষ্যতি')। এ অবস্থায় মৃত্যু সুনিশ্চিত। জীব সেই মৃত্যুই কামনা করে। তাহার সত্যতর বিনতি :

প্রাণ বাধার বেলা এই করে মা

ব্রহ্মরন্ধ্র যায় যেন ফেটে। (রামপ্রসাদ)

(৪) জীব যেন ‘কুম্বের ঘড়া’। তাহার উঠা-পড়ার নিবৃত্তি নাই ; আশী লক্ষ পাটে ঠেকিয়া ঠেকিয়া তাহার সর্বদা কড়া পড়িয়া গিয়াছে (জীবকে কক্ষফলে চুরাশী লক্ষ বার-জন্ম গ্রহণ করিতে হয়)। ঘড়ার গলায় শক্ত দড়ি ; ফাঁস কাটিবার উপায় নাই—গতায়াত রোধ করিবারও উপায় নাই ; শীতে কাঁপিয়া, জলে ভিজিয়া, রোদে পুড়িয়া তাহাকে উঠ-নামা করিতেই হইবে। রোগ হইলে বা মৃত্যু হইলেও বিশ্রাম নাই, জীবাত্মা কঁাসারী আবার তাহা জোড়া লাগাইয়া দেয় (চৈতন্যবিধিত স্মৃদেহ কক্ষবশে বার বার ভোগের জন্ত স্মৃদেহ আশ্রয় করে)। শান্ত-ক্লান্ত জীব তাই আত্মনাদ করিয়া বলে,

‘কি অপরাধ করেছি মা,

কেন এত শাস্তি কড়া ?’ (প্যারীমোহন কবিরত্ন)

(৫) জীব যেন অকূল সাগরে ভাসমান এক যাত্রী ; তাহার তরী ভীর্ণ, মাঝি আনাড়ি ছয়জন দাঁড়ী গোয়ার। কেহ কথা শুনে না। এদিকে প্রচণ্ড ঝড় উঠিয়াছে। হুফানে তরী টলমল ; যাত্রী এলোমেলো ঝড়ের তরঙ্গদোলায় হাবুডু খাইতেছে। তরীর হাল ভাঙ্গিয়া গিয়াছে, পাল ছিঁড়িয়া গিয়াছে—তরী লক্ষাহারা, বিপর্যস্ত বিপন্ন জীব আত্মনাদ করিয়া বলিয়া উঠিতেছে :

‘তরী হল বানচাল, বল কি করি।’ (দেওয়ান রঘুনাথ)

মোহবদ্ধ জীবের এইরূপ আরও অনেক চিত্র আছে ; বিবক্ষণভোগে প্রমত্ত জীব কোথায়ও ‘চিত্তের পদ্মেতে পড়া’ ভ্রান্ত দমর, কোথাও বড়রিপুর ধাক্কা অনুগত স্বাতন্ত্র্যবিজ্ঞিত ‘কলুর বলদ’ কোথায়ও ভাষ্যমতীর বৃহকে মোহ-মুগ্ধ ‘বেদে’ কোথায়ও অংবার কঠিন রোগে আক্রান্ত নৃত্য-পঞ্চযাত্রী ‘রোগী’। সর্বত্রই ভোগ-পক্ষে আকর্ষণনিমজ্জিত জীবের অতি কলণ, অতি বিপন্ন অবস্থা ও মন্বদ্ভেদী আত্মনাদ। একটি প্রমত্ত হস্তী পক্ষে নিমজ্জিত হইয়া মুক্ত হইবার জন্ত যেমন আকুল-বিকুল করে, প্রচণ্ড শক্তি থাকা সত্ত্বেও সে অবস্থায় সেই বিরাটকায় জীব যেমন শক্তিহীন, অসহায়—তাহার ক্রন্দন যেমন গভীর ও মন্বস্পর্শী, বদ্ধজীবের অবস্থানটিও তদ্রূপ। সে অবস্থায় হস্তিপকের নিদারুণ অক্লেশ-তাড়নায় সে যেমন বিকট, ভয়ঙ্কর আত্মনাদ করিতে থাকে, ইন্দ্রিয়-তাড়িত, প্রবৃত্তির সংঘাতে বিপর্যস্ত জীবও ঠিক তেমনই অভিমান-ক্লদ ক্রন্দনে দিশাগুল পরিপূর্ণ করিয়া তুলিয়াছে। এ ক্রন্দন নিয়তির জটিল জালে আবদ্ধ Tragedy র নাটকের ‘Ah woe, Ah woe’ (ট্রিডিপাস) ক্রন্দন-ধ্বনির মতই গভীর, ভীতিকর ও মন্বাস্মিক।

বদ্ধজীবের ভয়াবহ চিত্র অঙ্কনের উদ্দেশ্য

শাক্তপদাবলীর এই দুঃখের চিত্রগুলি দেখিয়া হয়তো ধারণা হইতে পারে, শক্তির সাধক কবিগণ বুকি নৈরাশ্রবাদী। শাক্তপদাবলীতে দুঃখের চিত্র আছে, কিন্তু দুঃখবাদ নাই। ভোগাসক্তির যে ভয়াবহ চিত্র তাঁহারা অঙ্কন করিয়াছেন, তাহা কেবল মাতৃভাষাসক্তিকে উজ্জলতর করিয়া দেখাইবার জ্ঞ। অন্ধকারের নিবিড় কৃষ্ণতা ও ভয়াবহতা দেখিয়া, আমরা আলোর মহিমা আরও সহজে উপলব্ধি করিতে পারি। দুঃখের ম্লান চিত্রের পার্শ্বে সুখের চিত্র আরও মধুর, আরও আকর্ষণীয় হয়। মাতৃ-চরণের প্রদীপ্ত দেখাইতে গিয়া তাই মায়ের ভক্ত সন্তানগণ সংসারের অসারত্ব ও মোহভ্রান্ত জীবের এমন করুণ চিত্র অঙ্কন করিয়াছেন। তাঁহারা দেখাইয়াছেন, মায়ের চরণকমল-মধু বিষয়-মধু হইতেও মধুর, মাতৃ-পাদপদ্মের তুলনায় ভোগের বিষয় 'চিত্রের পদ্ম' মাত্র।

বিতীয়তঃ দুঃখের অতি করুণ অবস্থা বর্ণনা করিয়া মাতৃস্নেহ আদায় করিবার প্রয়াসও ইহাতে রহিয়াছে। বদ্ধ জীবের নিদারুণ বিপন্ন অবস্থা অমুকম্পার্হ। মাতৃ-রূপা আকর্ষণ করিবার জ্ঞ তাই ভক্ত সন্তান জীব ও জগতের এমন করুণ চিত্র অঙ্কন করিয়াছেন। সন্তানের এই অসহায় অবস্থা দেখিয়া, তাহার কাতর ক্রন্দন শ্রবণ করিয়া পাষাণও বিগলিত হয়, তাহাতে কি স্নেহময়ী মায়ের অন্তরে করুণা উদ্ভিক্ত হইবে না?

কিন্তু সংসারের অতি ভয়ঙ্কর দুঃখের চিত্র অঙ্কিত হইলেও শাক্তপদাবলীতে কোথায়ও সংসার ছাড়িয়া বাইবার নির্দেশ নাই। মায়াবাদী ও জ্ঞানবাদী সাধকের মত তাঁহারা এমন নির্দেশ দেন নাই, 'মায়াময়মিদখিলং' ত্যাগ কর। জগৎ-পালতকার মনোবৃত্তি শক্তিসাধনাতেই নাই। শক্তিসাধনা যুগপৎ ভুক্তি ও মুক্তির সাধনা : 'এতস্যাঃ সাধকশ্রাণ ভুক্তিমুক্তি করে স্থিতা' (সময়তত্ত্ব)। শক্তি-সাধক ইহাও জানেন, ত্যাগ বাইরের বস্ত্র নয়, অন্তরের। মনের ত্যাগই আসল ত্যাগ। রাজা সুরথ রাজ্য ত্যাগ করিয়া বনে গিয়াছিলেন, সমাধি বৈশ্রণ্ড। সংসার ত্যাগ করিয়া, শান্তিলাভের জ্ঞ বনে গিয়াছিলেন, কিন্তু ভ্যাগী তাঁহারা হইতে পারেন নাই। বনে গিয়া সমাধি বৈশ্রণ্ডের মনেও অহরহ সংসারচিন্তা জাগিয়াছে : যে পুত্রকণ্ঠা অর্থের জ্ঞ তাঁহাকে নিব্যাতন করিয়াছে, প্রতিনিয়ত তাহাদের চিন্তাই মনে উদ্ভিত হইয়াছে,—

যৈঃ সন্ত্যজ্য পিতৃস্নেহং ধনলুর্নৈর্নিরাকৃতঃ ।

পতিস্বজনহর্দ্ষ-হার্দিতেষেব মে মনঃ ॥ (শ্রীশ্রীচণ্ডী)

রাজা সুরথেরও সেই একই অবস্থা, ‘মমতং গত্তরাজ্যন্ত রাজ্যাদ্বেষখিলেষপি’—
হত্তরাজ্যাদির প্রতিই মমত।

অতএব চিন্তা না রাড়াইয়া বহির্কীর্ষ রাড়াইলে কোন ফল নাই, এ কথাটি সকল
ভক্তই বুঝিয়াছেন। ‘দে পদে মোক্ষবন্ধায় ন মমেতি মমেতি চ’, মমতারাহিত্য ও মমতা
এই দুইটিই মোক্ষ ও বন্ধের কারণ, কিন্তু সে মমতারাহিত্য সংসার ত্যাগ করিয়া নয়,
সংসারে থাকিয়াই, সাংসারিক কণ্ঠ বরিয়াই :

মনসা কৰ্ম্মণা বাচা যঃ কৰ্ম্মনিরতঃ সদা ।

অফলাকাজ্জিচিন্তো যঃ স মোক্ষমধিগচ্ছতি ॥ (শাক্তানন্দতরঙ্গিণী)

মাতৃ-সাধক সংসারে থাকিয়াই, ভাব ও ভক্তিকে পুরোভাগে রাখিয়া জ্ঞান ও
বৈরাগ্যের সাধনা করিয়াছেন, সংসারের দুঃখ-পঙ্কে তাঁহারা আনন্দের পদ্মদল প্রস্ফুট
করিয়াছেন। দেহ-পদের দলে দলে, তালে তালে ভক্তির মন্ত্র গাহিয়া, তাঁহারা অধোমুখ
নির্মলিত, গ্লান কমলকে উদ্ধমুখ, প্রমুদিত ও প্রফুল্ল করিয়া তুলিয়াছেন। ইহাই শক্তি-
সাধনার বিশিষ্টতা। শাক্তসঙ্গীতেও সে বিশিষ্টতার স্বাক্ষর আছে। সংসারের
দুঃখময় চিত্র অঙ্কিত হইলেও শাক্তপদে দুঃখবাদ নাই, বরং দুঃখানলে দগ্ধ হইয়া দুঃখ জয়
করিবার সঙ্কেত আছে।

ভক্তের আকৃতিতে সন্তান-ভাব

শাক্ত সাধক এই দুঃখের সংসারে জগজ্জননের সন্তান। সন্তান-ভাব শাক্ত গীতাবলীর
একটি বিশিষ্ট-ভাব। সন্তান যেমন দুঃখ পাইয়াও জননীর স্নেহাঞ্চল পরিত্যাগ করে না,
শক্তি-সাধকও তেমনই সংসার-জননীর স্নেহ-রাজ্যের বহির্ভূত হন নাই। ‘ভক্তের
আকৃতি’ অংশে ভক্তকবি পরমেশ্বরীর সহিত এই মধুর সন্তান সম্পর্ক পাতাইয়া হৃদয়ের
অভিলাষ ব্যক্ত করিয়াছেন। সন্তান যেমন দুঃখে পড়িয়া মায়ের স্নেহ না পাইয়া কাঁদে,
অভিমান করে; কখনও মাকে তিরস্কার করে, ব্যঙ্গ করে। কখনও তাঁহার বিরুদ্ধে
অভিযোগ করে, শক্তি-সাধক কবিগণ তেমনই সংসারের দুঃখানলে জলিতে জলিতে
দুঃখ, ব্যথিত চিন্তে নিজের মনে ক্রন্দন করিয়াছেন, মায়ের প্রতি অভিমান করিয়াছেন,
মাকে তিরস্কার করিয়া অভিযুক্ত করিয়াছেন। কিন্তু অভিযোগ করিয়াও মাতৃ-ভক্তিতে
তাঁহারা অটল থাকিয়াছেন, মায়ের প্রতি নির্ভর করিতে ভুলেন নাই। বিদ্রোহের মধ্যে
একান্ত নির্ভরতা, অশ্রুচোঁগের মধ্যে আবদার, অভিযোগের মধ্যে আত্মসমর্পণই শাক্ত-
সঙ্গীতের প্রধান সুর; এই সুরটিই বিবিধ রাগ-রাগিণীর সমবায়ে বহুবিচিত্র হইয়া
উঠিয়াছে।

সন্তানের প্রতি জনক-জননীর যে স্নেহ, তাহাকে বলে বাৎসল্য। কিন্তু জননীর প্রতি সন্তানের যে ভালবাসা, তাহাকে কি বলে? ভক্তিশাস্ত্রে পূজ্যের প্রতি অমুরাগকে ভক্তি বলা হইয়াছে ('পূজ্যেখমুরাগোভক্তিঃ'—শাঙিল্যহৃত)। কিন্তু জননীর প্রতি সন্তানের যে ভালবাসা, তাহা কেবল ভক্তি নয়, আরও কিছু। বাহার সহিত নাড়ীর অচ্ছেদ্য সম্পর্ক, 'চিত হতে চিত দিয়া' যিনি সন্তানের জীবন-স্পন্দন সঞ্চার করেন, তাঁহার সহিত কেবল ভক্তির সম্পর্ক? জননী যেমন সন্তানের হৃদয়-দর্পণে নিজের প্রতিবিম্ব দর্শন করেন, সন্তানও ঠিক তেমনই জননীর হৃদয়-দর্পণে নিজের প্রতিবিম্ব দর্শন করে, সন্তানের জন্ত জননীর যেমন মহা স্নেহ-ব্যাকুলতা জাগে, জননীর জন্তও সন্তানের তেমনই স্নাত্তর আকর্ষণ, 'মা বলিতে প্রাণ করে আনচান।' জননীর প্রতি এই স্নেহাকর্ষণ প্রতিটি সন্তানের মজ্জাগত সনাতন ধর্ম। এই সংস্কার 'বুক্তির সাহায্য চায় না, তর্কের ধার ধারে না, বিধি ও বিধান মানে না।' এই সহজাত, অহৈতুকী, স্নাত্তর ভাবের কোন নাম নাই। ভক্তিশাস্ত্রে ও রসশাস্ত্রে বাৎসল্যের নাম ও স্থান আছে, কিন্তু জননীর প্রতি সন্তানের বিচিত্র রহস্য-গূঢ় ভাবের কোন নাম নাই।

অথচ অধিকাংশ শাক্তগীতাবলীর ভক্তিভাব এই বিচিত্র, মধুর, রহস্যময়, প্রীতিপূর্ণ, প্রজ্ঞাপূর্ণ, একান্ত বিশ্বাসপ্রবণ সন্তান-ভাবের উপর প্রতিষ্ঠিত। আলোচনার সুবিধার জন্ত এই রসটিকে 'ভক্তি' না বলিয়া আমরা 'প্রতিবাৎসল্য' নাম দিলাম। শাক্ত সাধনার জ্ঞান ও যোগ প্রতিবাৎসল্যের রসে অভিসিদ্ধিত। শাক্তপদাবলীতেও বিষয়-বিবিক্ত ভক্তের দ্বৈতময় জীবন প্রতিবাৎসল্যের রসসিক্ত হইয়া রসাল, স্নন্দর ও মধুর হইয়া উঠিয়াছে; বিশেষ করিয়া 'ভক্তের আকৃতি' অংশে প্রতিবাৎসল্যের সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম বিশ্লেষণে ও পুঙ্খানুপুঙ্খ বিস্তারে অপূর্ব এক ভাবের রাজ্য সৃষ্টি হইয়াছে। জননীর প্রতি সন্তানের মমত্ববোধ, আবেদন, অনুযোগ, অভিযোগ, তিরস্কার, একান্ত বিশ্বাস ও আত্মসমর্পণ অধ্যাত্মলোকের ভক্তিকে মর্ত্যপ্রীতির বন্ধনে আবদ্ধ করিয়াছে। ইহা দ্বারা কৈলাস-বাসিনী শিবের সন্তী ধরণীর ধূলি-মাখা-সন্তানের প্রতি আকৃষ্ট হইয়াছেন।

শাক্ত সঙ্গীতের এই সন্তান-ভাব নব নব সঞ্চারী ভাবের সংযোগে বিলসিত। প্রথমতঃ জননীর প্রতি সন্তানের স্নাত্তর অভিযোগ, কেন তিনি সন্তানকে এই দুঃখের সংসারে ডালি দিলেন। সন্তান মায়ের নিকট এমন কি অপরাধ করিয়াছে, বাহার জন্ত এত শাস্তি?

‘কি অপরাধ করেছি মা, কেন এত শাস্তি কড়া?’

‘কি দোষে করিলে আমার ছ’টা কলুর অহুগত?’

‘কোন অবিচারে আমার পরে করলে দুঃখের ডিগ্রীজারী?’

মা হইয়াও তিনি সন্তানকে প্রবঞ্চনা করিয়াছেন। লীলার ছলে ফাঁকি দিয়া তিনি সন্তানকে ভুতলে নামাইয়াছেন, চিনি বলিয়া তিনি তাহাকে নিম্ন খাওয়াইয়াছেন। তাই সন্তানের অহুযোগ-মিশানো অভিমান :

‘মা, নিম্ন খাওয়ালে চিনি বলে, কথায় ক’রে ছলো।

ওমা, মিঠার লোভে, তিতুমুখে সারাদিনটা গেল ॥’ (রামপ্রসাদ)

‘এখনো কি ব্রহ্মময়ী, হয়নি মা তোর মনের মত।

অকৃতি সন্তানের প্রতি বঞ্চনা কর মা কত ॥’ (রাজা রামকৃষ্ণ)

অতঃপর সন্তানের বিশ্বাস! সন্তানের প্রতি মায়ের এ কি ব্যবহার! জননী অনন্ত স্নেহময়ী, ছুরন্ত সন্তানের প্রতিও তাহার স্নেহ প্রদর্শনের বিরাম নাই। কিন্তু ‘এ কেমন মা!’ ডাকিলেও তিনি সাড়া দেন না :

‘ও মা, কেমন মা কে জানে!

মা বলে ডাকছি কত, বাজে না মা তোর প্রাণে।’ (গিরিশচন্দ্র)

মা বলে কাঁদিলে ছেলে জননীর কি প্রাণে সয়।

ধেয়ে গিয়ে কোলে নিয়ে আদর দিয়ে কত কয়!

এই তো মায়ের ধারা, মায়ের বাডা তুমি তারি,

কেঁদে ডাকি পাইনে সাড়া, ভয়েতে কাঁপে হৃদয়।’ (বিষ্ণুরাম চট্টোঃ)

জননীর সাড়াশব্দহীন মুক-প্রকৃতি সন্তানের মনে সংশয় সৃষ্টি করে—হয় তিনি বাঁচিয়া নাই, নয় সন্তানের চুঃখ দূর করিবার তাহার ক্ষমতা নাই। তাই ভক্ত বলেন,—

‘মা বলে ডাকিস না রে মন, মাকে কোথা পাবি ভাই!

ধাকলে আসি দিত দেখা, সর্বনাশী বেঁচে নাই।’ (নরচন্দ্র রায়)

‘আমায় কি ধন দিবি, তোর কি ধন আছে?

তোমার কৃপাদৃষ্টি পাদপদ্ম, বাঁধা আছে হরের কাছে।’ (রামপ্রসাদ)

কখনও বা জননীর স্নেহ-বঞ্চিত সন্তানের উন্মত্ত ক্ষুদ্রতা। অহুযোগ তখন স্মৃতির ভিন্নভাবে পরিণত হয়, মাতৃ-নিষ্ঠায় রসনা ক্ষুরধার হইয়া উঠে। কঠিন অপভ্রাম প্রয়োগ করিয়া তিনি বলেন, কে বলে মায়ের ঐশ্বর্য আছে, কে বলে তিনি কৃপাময়ী? তিনি ‘সর্বনাশী’, তিনি নিষ্ঠুর, তিনি কৃপণা :

‘যে হয় পাষণের মেয়ে তার হৃদে কি দয়া থাকে
দয়াহীন না হলে কি লাধি মাঝে নাথের বৃকে ?
দয়াধী নাম জগতে দয়ার লেশ নাই তোমাতে
গলে পর মুণ্ডমালা পরের ছেলের মাথা কেটে ’ (নরচন্দ্র রায়)
‘ব্যাভারেতে জানা গেল, তুমি যে অতি কৃপণ ।

ভক্তেরে সর্বস্ব দাও মা আগমেতে কেবল শোনা ॥

প্রকাশিয়া ভূমণ্ডল কারে কি দিয়াছ বল,

দেবার মধ্যে মায়াজালে বদ্ধ করে দাও ষাতনা ॥’ (প্রেমিক মহেশ্বনাথ)

স্বকঠিন তিরস্কার করিয়াও জাল মিটে না । তখন আত্মধিকার উপস্থিত হয় । নিজের
অদষ্টকে ধিকৃত করিয়া ভক্ত বলিয়া উঠেন,

‘দোষ কারো নয় গো মা,

আমি স্বখাদ সলিলে ডুবে মরি শ্রামা । (দাশরথি রায়)

কখনও ভাবেন, তিনি বুঝি পাগল হইয়া বাইবেন :

‘এবার যাব গো পাগল হয়ে

আমার ভবের আগুন জ্বলছে মাথায়

আর কতদিন থাকিবো সয়ে ।’ (বীরেশ্বর চক্রবর্তী)

জন্য-যন্ত্রণায় অস্থির, ত্রিবিধ তাপে জর্জর, কাম-শিদ্ধ-নারে নিমজ্জিত ভক্তের আত্মনাদে
আকাশ-বাতাস পরিপূর্ণ হইয়া উঠে, মনে জাগে ব্যাকুল গ্লান । এমন আশ্রয় নাই,
যেখানে আশ্রয় মিলিতে পারে, সন্তান ‘একুল ওকুল হারা’ । তখন মায়ের দিকেই ভক্ত
আবার ফিরিয়া দাঁড়ান, বলেন,—

‘বল মা আমি দাড়াই কোথা ?

আমার কেহ নাই শঙ্করী হেথা ।’ (রামপ্রসাদ)

তখন মনে হয়, জননীই একমাত্র আশ্রয়, তিনিই একমাত্র গতি । একান্ত নির্ভরতায়
ভক্ত তখন জননীর চরণেই শরণ গ্রহণ করেন , অন্তরের আকুল আবেদন কণ্ঠস্থ
মূচ্ছিত হয় : ‘কুরু করুণা, কুরু মে করুণা’, ‘তনয়ে তার তারিণি’, ‘তারা, এবার
আমাবে কর পার’, ‘ওমা, কৃপা কর কাভরে’ । ভক্তের মুখে ওই এক কথা, কঠে এক
‘মা মা’ ডাক, অন্তরে ওই এক প্রার্থনা, ‘কোলে তুলে নে মা কালী’, ‘কোলে তুলে
নে মা শ্রামা’, —

সারাদিন করেছি মা গো, সঙ্গী লয়ে ধূলা খেলা

ধূলা ঝেড়ে নে মা কোলে, এসেছি গো সন্ধ্যাবেলা ।

কত ছাই-মাটি দেখ্ গায় ভরেছে, গা দিয়ে মা ঘাম ছুটেছে
 ধুয়ে দে মা ঠাণ্ডা জলে, পুঁছে দে মা গ যের মলা । (চন্দ্রনাথ দাস)

শরণাগতি ও জীবনমুক্তির আকৃতি

অনুযোগ-অভিমান বাহাই থাকুক, পরম শরণাগতির আকৃতিই ভক্তের সর্বপ্রধান আকৃতি। ভক্ত জানেন, মা চিন্তাময়ী, তারিণী, শঙ্করী, ‘কমাগুণে কেমঙ্করী,’ তিনি ‘ভীত-ভয়-নাশিনী’, ‘কালভয় নিবারিণী’; তিনি ‘ককণাময়ী,’ ‘মন-মানস-পূর্ণকারিণী’; তিনি ‘বাহ্যফলদাত্রী,’ জগদ্ধাত্রী; তিনি ‘মহামায়া, মহেশ্বরী,’ ‘প্রকৃতি সাবিত্রী,’ তিনি ‘পরমপদদায়িনী,’ ‘মোক্ষকণা কাত্যায়নী’। অতএব মা ছাড়া আর কি আছে? তিনিই একমাত্র শরণ্য। যন্ত্রণাও মায়েরই সৃষ্টি, তিনিই আবার ত্রাণকর্ত্রী। স্তবরাং মায়ের সঙ্গে যত বন্দাই হউক, মায়ের স্নেহ, মায়ের চরণই একমাত্র ভরসা। তাই ভক্তের অভিপ্রায় : ‘বন্দ হবে মায়ের সনে, তবু রব মায়ের চরণে।’

ভক্ত মায়া-মোহে বদ্ধ থাকিলেও, তাঁহার জ্ঞানদৃষ্টি-একেবারে আচ্ছন্ন নয়। কেন এই মোহ, কেন এই দুঃখ, কে এই দুঃখের মূল, কি ভাবে এই দুঃখ জয় করা সম্ভব—সে সম্পর্কে পূর্ণ জ্ঞান ভক্তের আছে। ভক্ত জানেন, জীবকে কদম্ববশে বার বার জনগ্রহণ করিতেই হইবে, ইহাও মহামায়ার লীলা। অজ্ঞান, মোহ, বিভ্রান্তি তাঁহারই সৃষ্টি : তিনি অবিভা ‘ভয়া সংমোহতে জগৎ,’ বিশ্ব রঙ্গমঞ্চের সূত্রধারিণী তিনি, তিনি ‘ত্রিগুণা রঞ্জুধারিণী’। এতএব মোহ-মুক্তি যদি লাভ করিতে হয়, তবে তাঁহাকেই আশ্রয় কবিতে হইবে। কারণ তিনিই পরমা বিত্তা, মোক্ষদাত্রী। তাই মোক্ষও যদি কামা হয় তখনও তিনিই শরণ্য। তবে নির্ব্যাণ-মুক্তি নয়, ভক্তের এ জগতে প্রার্থনীয় ‘জীবনমুক্তি’। জীবদেহের স্বাতন্ত্র্য ও প্রকৃতি রক্ষা করিয়াও প্রতিনিয়ত মাতৃ-বন্ধে বিভোর হইয়া থাকা, মাতৃচরণ-ধ্যানে নিমগ্ন হইয়া থাকা—ইহাই জীবনমুক্তি। ‘ভক্তের আকৃতি’ অধ্যায়ে এই প্রকার জীবনমুক্তির অভিলাষ নানাভাবে, নানাস্থরে ব্যঞ্জিত হইয়াছে : ‘ভবের আসা খেলব পাশা বডই আশা মনে ছিল,’—ভূমিষ্ঠ হইবাব পূর্বে এই আশাই জীব করে : ‘সপিণ্ডিত শরীরন্ত মোক্ষমেব কিলেচ্ছতি।’ কিন্তু জন্মমাত্র মায়াপ্রভাবে সে ইচ্ছা বিশ্বস্ত হয় : ‘বিশ্বন্তং সকলং জ্ঞানং গর্ভে বচিস্তিত্তং হৃদি।’—তাই জন্ম হইলেই ‘বৃগ’ (মায়ের সহিত একীভূত অবস্থা) ভাঙ্গিয়া যায় ; দেহ পাঞ্জা ছকায় (পঞ্চেন্দ্রিয় ও বড্ রিপুতে) বদ্ধ হয়। কিন্তু স্মৃতি তখনও কিছু কিছু থাকিয়া যায় জগ্ৰহই মোহ-মুক্তির আকাঙ্ক্ষা,

জীবনুজ্জ্বল অভিলাষ জাগিয়া থাকে। মুমুকু ভক্ত ব্যাকুলভাবে তাই প্রার্থনা করেন শরণাগতি, মাতৃচরণে প্রপত্তি এই প্রপত্তির আকাজ্ঞাও প্রাণস্পর্শী :

‘কবে সমাধি হবে শ্রামাচরণে।’ (মহারাজ নন্দকুমার)

‘হবে কবে সেদিন ভবে—

এক্ষমযীব ব্রহ্মানন্দে বিভোর হৃদয় যবে।’ (নৃসিংহ ভট্টাচার্য্য)

‘এমন দিন কি হবে তারা,

যবে তারা, তারা, তারা বলে

‘তারা বেয়ে পড়বে ধারা।’ (রামপ্রসাদ)

জননীকে ভিন্ন ভিন্ন রূপে দর্শন করিবার আকুতি

জননীর অনন্ত লীলা, অনন্ত রূপ, একদিকে তিনি ‘বায়ান-অগোচর,’ অত্ৰদিকে তিনিই আবার বহুকপিণী। তাঁহার মায়ায় ভুবন মুগ্ধ, রূপে ভুবন আলো। কখনও তিনি নৃদুগ্ধমালিকা হইয়া মহেশ্বর বৃকে নৃত্য করেন, কখনও রণরঙ্গিনী বেশে শত্রু ধ্বংস করেন। শ্মশানকালী আবার শ্মশানপ্রিয়। শ্রামাই আবার রাসেশ্বর শ্রাম, যশোদার নয়ন-তলাল। ভক্তগণ নিজ নিজ রুচি অনুযায়ী এইরূপ নানামূর্তিতে জননীকে দেখিতে চাহিয়াছেন : ‘ধ্যানগম্যং প্রপশুস্তি কচিভেদাং পৃথগ্‌বিধম্’ (বামনতন্ত্র)। ভক্ত-হৃদয়টি মায়ের আধিষ্ঠানভূমি, সে স্থানে যে-যে মূর্তিতে মায়ের লীলা প্রকাশিত হইয়াছে, ভক্ত আপন হৃদয়কে সেইরূপ স্থানে পরিণত করিয়া, জননীর সেই রূপ দর্শন করিতে চাহিয়াছেন।

কেহ বলিয়াছেন, মুক্তকেশী কালীরূপে শ্মশানে বিহার করেন। চিত্তার আগুনে, চিত্তাভ্রম্মের মধ্যে উলঙ্গিনী হইয়া নৃত্য করেন। ভক্তও তাঁহার হৃদয়কে শ্মশান-সদৃশ মনে করেন ; এখানে নিরন্তর চিত্ত-চিত্তা জলিতেছে ; চিত্তা-ভ্রম্মে হৃদয় অহুর্লিপ্ত। চতুর্দিকে শোকতাপের স্বাক্ষর : অতএব,

নাচ গো আনন্দময়ী মম হৃদয় মাঝার,

তুমি তো শ্মশানপ্রিয় শ্মশান হৃদয় আমার।

(মহারাজ যতীন্দ্রনাথ ঠাকুর)

অথবা কেহ বলেন,

শ্মশান ভালবাসিস ব’লে শ্মশান করেছি হৃদি

শ্মশান-বাসিনী শ্রামা নাচবি ব’লে নিরবধি। (রামলাল দাসদত্ত)

কোন ভক্তের অভিলাষ, জননীর রণক্ষেত্রে অস্ত্রদলনীকপে নৃত্য করেন, রণক্ষেত্রে

তীহার প্রিয়। ভক্তের হৃদয়টিও রণক্ষেত্র ; দেহের বড়-রিপু ঘোর শত্রু ; কুমতি বেন রক্তবীজ। ভক্তের হৃদয়-রণক্ষেত্রে অস্তুর-দলনীর নৃত্য হউক ; রণপ্রিয়ার অসির আঘাতে দেহ-শত্রু নিপাত হউক :

কর কর নৃত্য কালী, একবার মনসাথে

রণক্ষেত্রে মা।—মোর হৃদয় মাঝে। (দাশরথি রায়)

কাহারও আবার আকাঙ্ক্ষা,—

করগো দক্ষিণে কালী আমাব হৃদয়ে বাস।

চতুর্দলে শঙ্কুসহ পুরাও মন-অভিলাষ ॥ (নবীন চক্রবর্তী)

শান্ত ভক্তের মাতা পার্বতী দেবী, পিতা দেবদেব মহেশ্বর ও বান্ধব ‘বিষ্ণুভক্তাশ্চ’। তাঁহাদের দৃষ্টিতে শ্রামা-শ্রাম অভিন্ন। তাই কোন কোন ভক্ত শ্রামামায়ের শ্রামরূপ দর্শনাভিলাষী : তাঁহাদের হৃদয়টি বৃন্দাবন। তাঁহাদের অভিপ্রায়, ‘হৃদয়-রাসমন্দিরে দাঁড়াও মা ত্রিভঙ্গ হ’য়ে।’ ভক্ত সাধক রামপ্রসাদের আশা,—

একবার নাচ গো শ্রামা,—

যশোদার সাজানো বেশে, অলকা-আবৃত মুখে,

অষ্ট নারিকা অষ্ট সখী হোক ,

যেমন করে রাসমণ্ডলে নেচেছিল,

হৃদি-বৃন্দাবন মাঝে, ললিত ত্রিভঙ্গ ঠামে

চরণে চরণ দিয়ে, গোপীর মন-ভুলানো বেশে,

ভেমনি তেমনি তেমনি করে। (রামপ্রসাদ)

সাধন-আকাঙ্ক্ষার বৈচিত্র্য

বিভিন্ন মূর্তিতে দর্শন করিবার অভিলাষ মাত্র নয়, শাকে বিভিন্ন ভাবে আরাধনা করিবার আকাঙ্ক্ষাও ভক্তের রহিয়াছে। বাহ পূজার প্রতি ততটা আকর্ষণ নয়, অন্তর-পূজার দিকেই ঘোঁক : ‘ভক্তি আছে মা আমার, তাই দিব উপহার’—ভক্তের ইহাই অভিলাষ। এমন কি অন্তিমকালেও ‘যখন করবে অন্তর্জলী’^১ তখনও ভক্তের যে পূজা, তাহাও মানস পূজা :

তখন আমি মনে মনে তুলব জবা বনে বনে।

মিশায়ে ভক্তি-চন্দনে পদে দিব পুষ্পাঞ্জলি ॥ (দাশরথি রায়)

সাধনার শেষ লক্ষ্য—কুণ্ডলিনী জাগরণ. কুণ্ডলিনী-যোগ এবং সমাধি। তাহাও ভক্তের অভিপ্রেত। ‘ভক্তের আকৃতি’র মধ্যে ‘কবে হৃদি-পদ্ম উঠবে ফুটে’ ‘কবে

১। অন্তর্জলি—পায়লৌকিক কল্যাণের নিমিত্ত মুমূর্ষুর নিম্নাঙ্গ গঙ্গাজলে মগ্ন করা।

সমাধি হবে শ্রামাচরণে', 'হবে কবে সেদিন ভবে, ব্রহ্মময়ীর ব্রহ্মানন্দে বিভোর হৃদয় হবে'—ইত্যাদির আকাঙ্ক্ষাও প্রবল। কুণ্ডলিনী উত্থাপিত হইয়া ঘটচক্র ভেদ করিলে দেহস্থ পদ্মের উন্নীলনে ও নিম্নীলনে একে একে সকল তত্ত্ব একতত্ত্বে বিলীন হইয়া যাইবে—এই ইঙ্গিতটিও মহারাজ নন্দকুমারের এই পদটিতে স্পষ্ট :

কবে সমাধি হবে শ্রামা-চরণে

অ'ংতত্ত্ব দরে যাবে সংসার বাসনাসনে ।'

উপেক্ষিয়ে মহত্ত্ব, ত্যজি চতুর্বিংশতত্ত্ব ;

সর্বতত্ত্বাতীততত্ত্ব দেখি আপনে আপনে ॥

ইহা সর্বশেষ লক্ষ্য : 'দেখি আপনে আপনে'—নিজের মধ্যে আত্ম-দর্শন ; একাদক হইতে 'ইহাই 'পবতত্ত্ব'। কিন্তু কুণ্ডলিনী-জাগরণ না হইলে সে তত্ত্বে উপস্থিত হওয়া অসম্ভব ; সাধক বলেন, 'হৃদ হবে পরতত্ত্বে কুণ্ডলিনী-জাগরণে'। কুণ্ডলিনী-জাগরণের উপায় প্রাণাশ্বাস, বায়ু-সংযমন। তাহাতেই মনস্তির হয়। তাই ভক্ত বলেন,

শান্তস হইবে প্রাণ আপানে পাইব প্রাণ

নয়ন উদান ব্যান ঐক্য হবে সংযমনে ।।

কিন্তু সে স্তরে যাইতে হইলেও অপরিপূর্ণ দেহটির শুদ্ধি প্রয়োজন। দেহ ইঞ্জিয়ার চাক্ষুশ্য অশুদ্ধ ; তার শুদ্ধি হয় শিব-শিবের যোগে। ভূতশুদ্ধির মূলও কুণ্ডলিনী যোগ :

করি শিবশিবা-যোগ বিনাশিবে ভবরোগ

দূরে যাবে অশ্রু ক্ষোভ ক্ষরিত স্থধার মনে ।

মলাধারে বরাসনে, ষড়্দলে ল'য়ে জীবনে ।

মণিপুরে হস্তাশনে মিলাইবে সমীরণে ॥

এইভাবে শক্তি-আরাধনা করিয়া ব্রহ্মদার পায় হইতে হয় : তখন ব্রহ্মময়ীর ব্রহ্মানন্দে হৃদয় বিভোর ; সে এক অনির্বাচনীয় অবস্থা ; তখন প্রাণ প্রেমরসে মাতোয়ারা, মন ভক্তিরসে স্থির ; মায়ী-ভাস্কির অবসানে জীব 'বিবেকখ্যাতিতে' (বিবেক-বৈভবে) প্রতিষ্ঠিত। এই অবস্থায় আসিলেই সব কিছু মাতৃময় হইয়া যায় ।

ঐকান্তিক মাতৃভাবাসক্তি :

'ভক্তের আকৃতি' অধ্যায়ে ভিন্ন ভিন্ন ভক্তের কণ্ঠে আশা কামনার কথা ব্যক্ত হইলেও মাতৃভাবাসক্তিই এখানকার প্রধান সুর। যে কোন সাধনার প্রথম কথা ইষ্টের প্রতি একান্ত নিষ্ঠা ; এই নিষ্ঠার উদয় না হইলে সাধনার প্রশ্নই উঠে না।

সাধন-ক্রমের প্রথমে প্রয়োজন 'শ্রদ্ধা'—আদৌ শ্রদ্ধা, এই শ্রদ্ধা হইতে ভক্তি, ভাব ও প্রেম জন্মে। ভক্তও শ্রদ্ধা-ভক্ত-প্রেমাকাজ্ঞী। ভক্তগণ অবশ্য উচ্চতর সাধন-অঙ্গের জন্তও অভিলାষ ব্যক্ত করিয়াছেন : কেহ বলিয়াছেন 'দে মা চৈতন্ত', কেহ কহিয়াছেন, 'দিয়া সভ্য জ্ঞানানুবোধ, কর দুর্গে দুর্গাত রোধ'; কাহারও ইচ্ছা হইয়াছে, 'কবে সমাধি হবে শ্রামাচরণে, 'কবে ব্রহ্মময়্যার ব্রহ্মানন্দে হৃদয় বিভোর হবে'। কিন্তু সমস্ত চাওয়া-পাওয়ার মধ্যে তারা-গ্রামে ধ্বনিত হইয়াছে মা তারার রূপা-স্নেহের আকাজ্ঞা। ভক্ত মা-পাংল : মা ছাড়া অগ্র কোন ধ্যান নাই, জ্ঞান নাই। মা দুঃখ দেন, মায়াঘোরে ফেলেন। ভানুমতীব ভেদিত্তে ভক্ত চোখে অন্ধকার দেখে। তবু মা ছাড়া অগ্র কথা নাই। ভক্ত মাতৃভারে তনয়, 'গতি নাহি তোমা বিনা আর',—ইহাই শেষ কথা। জীবনে ও মরণে ওই এক কামনা, 'তুই বিনে মোব কে আছে মা!' মায়েদ নাম, মায়েদ চরণ, মায়েদ রূপা—জীবনকালেও ইহাই সম্বল. মরণকালেও ইহাই সম্বল। মৃত্যু বধন দুয়ারে উপস্থিত, তখন ভক্ত বলেন,

মনেরি বাসনা শ্রামা, শ্বাসনা শোন ম' বলি।

অন্তিমকালে জিহবা দেন বলনে পায় মা, কালী কালী ॥ (দাণ্ড বায়)

অথবা

মন বাদ মোর ভুলে

তবে বালির শয়্যায় কালীর নাম

দিও কর্মলে। (মহারাজ রামকৃষ্ণ);

অভীষ্টের প্রতি এই প্রগাঢ় তৃষ্ণাই প্রেম। প্রেম সর্বগ্রাসী, জগতের অগ্র সকল বস্তু, সকল আকাজ্ঞা ইহার কবলস্থ হয়। প্রেমিকের চোখে তাই নিখিল ভুবনে আর অগ্র কিছু থাকেনা, থাকে কেবল প্রেমের বস্তুটি। এই অর্থেই 'Lovers are blind'—এই প্রেমের উদয় না হইলে অভীষ্ট লাভ হয় না। অল্পপরীক্ষা-গ্রহণকালে দ্রোণাচার্য্য অর্জুনকে কহিলেন, পাখীটি ছাড়া আর কাহাকে দেখিতেছ?' অর্জুন উত্তর করিলেন, বৃক্ষের উপর কেবল পাখীই দেখিতেছি, 'অগ্র নাহি দেখি।' দ্রোণাচার্য্য জিজ্ঞাসা করিলেন, 'কিরূপ ভাসের অঙ্গ কব নিরীক্ষণ?' অর্জুন উত্তর করিলেন,

আর ভাস নাহি দেখি।

কেবল দেখি যে মুণ্ড সহ হুই আখি ॥

তখন দ্রোণাচার্য্য বলিলেন,

এইবার মার অস্ত্র কাট পক্ষি-শির ।

না স্মুরিতে বাক্য মাত্র কাটে পার্থবার ॥ (কাশীদাসী মহাভারত)

এই তন্ময়তাই ভক্তি বা প্রেম । ইহার নিকট অগ্র সকল ভুচ্ছ বলিয়াই প্রেম হইতে স্নাত্ত বৈরাগ্যের উদয় হয়, অখিল বিধেব অগ্র সব বস্তু নিবর্থক বলিয়া মনে হয় । ‘ভক্তের আকৃতি’ অধ্যায়ে এই একাভিনুখী প্রেম, ঐকান্তিক শ্রদ্ধা, স্নাত্ত বৈরাগ্য প্রকট হইয়াছে । মাতৃভাবের গাঢ় রঙে হৃদয় অনুরঞ্জিত করিয় ভক্ত সন্তান সাধনার পরবর্তী সোপানের দিকে অগ্রসর হইয়াছেন ।

॥ চার ॥

মনোদীক্ষা

দীক্ষা মনকে দিব্যভাবে প্রণোদিত করে এবং সৰ্ব্বাপেক্ষ ক্ষয় করে । এইজন্ত শক্তি-সাধনার উপযোগী হইবার জন্ত দীক্ষার প্রয়োজন । তবে বলা হইয়াছে, অদীক্ষিত হইয়া যে পূজা-জপাদি করা হয়, তাহা শিলায় উণ্ড বীজের মতই নিষ্ফল । অতএব সৰ্ব্বপ্রযত্নে গুরু নিকট হইতে দীক্ষা লইতে হয় । শক্তি-দীক্ষা না হইলে শক্তিপূজার অধিকার জন্মে না ; গুরু দীক্ষাবারা শিষ্যের মধ্যে শক্তি সঞ্চার করিয়া ভোগদেহকে শুদ্ধতর করিয়া তুলেন ।

অধিকারী ভেদে দীক্ষার ক্রমভেদ আছে । মহাসাম্রাজ্য দীক্ষা বা পূর্ণদীক্ষা না হইলে সুউচ্চ সাধনায় অগ্রসর হওয়া যায় না । বিশেষ করিয়া দিব্যভাবের সাধনা মহাভাবের সাধনা । সংস্কার-দেহের অনেক আবরণ উন্মোচিত করিয়া সাধককে এই সাধনার উপযোগী হইতে হয় । এ দীক্ষা যে-কোন লোকের নিকট হইতেও গ্রহণ করা যায় না । পরম কোলাচারী পরমহংস জাতীয় গুরুই এ বিষয়ে প্রকৃত গুরু ; তিনিই অজ্ঞানতিমিরাবৃত চক্ষু জ্ঞানাজন-শলাকা উন্মীলিত করেন ও দিব্যজ্ঞান প্রদান করিতে পারেন ।

দীক্ষা বাহ ও আন্তরভেদে দুই প্রকার । সকল প্রকার শাক্ত দীক্ষার মধ্যেই এই দুই প্রকার দীক্ষার স্থান আছে । বহির্দীক্ষায় বাহিরের ক্রিয়ানিৰ্ব্বাহ দ্বারা হৃদয়ে ভক্তির সঞ্চার হয়, জীবের দেহ এই ভাবে শক্তি-পূজার উপযোগী হইয়া উঠে । অন্তরদীক্ষা বা মনোদীক্ষা অন্তরকে মহাশক্তির দীপ্তিতে সমুজ্জ্বল করিয়া তোলে ।

দ্বিষ্যভাবের সাধনায় প্রকৃত দীক্ষা মনোদীক্ষা। দীক্ষা সেখানে শুধু দেহকে বিগুহ্ব করে না, অন্তরের সকল স্ফোচ-ভার ক্ষয় করিয়া সাধককে নির্মল বিবেক প্রদান করে।

মনের প্রকৃতি ও মনোদীক্ষার তাৎপর্য

মনকে দীক্ষিত করাই সর্বপ্রথম প্রয়োজন। মনের মত চঞ্চল খরতম গতিশীল সুদৃঢ় আর কি আছে? বহির্বিশ্বের সহিত জীবের যে সংযোগ ইন্দ্রিয়গণের মধ্যস্থতায় সম্পাদিত হয়, তাহার পরিচালক মন। মন ইন্দ্রিয়াদির অধীশ্বর; তাহারই মন্ত্রণায় জ্ঞানেন্দ্রিয় ও কর্মেন্দ্রিয় মন্ত্রমুগ্ধের মত কাজ করিয়া বিষয় গ্রহণ করে। অপর পক্ষে সুখ-দুঃখ প্রভৃতি আস্তর ধর্ম অন্তরিন্দ্রিয় মন দ্বারাই গৃহীত হয়।

মনের দোষ ও গুণ দুইই আছে। অপরাপর ইন্দ্রিয়ের বিচারশক্তি নাই, সংশয় নাই, মনন নাই; মনের তাহা আছে। মন সদ্বল-বিকল্যায়ক। “to be or not to be”-এ সংশয় মনের; তাই মন চঞ্চল। মনই জীবকে সংশয়-দোলায় দোঁলুলামান রাখে। মনই প্রেম-প্রেম জীবনকে অস্তির করিয়া তোলে। সত্যকে মিথ্যা বলিয়া, মিথ্যাকে সত্য বলিয়া বত অনর্থ, মনই তাহার স্রষ্টা। মনের আবার সদ-গুণও আছে,—

The mind is its own place and i'self

Can make a heaven of hell, a hell of heaven. >

এদেশের শাস্ত্রেও এই কথাই বলে। সংশয়, মনন, বিচার—এগুলি মনের কার্য। মনই আন্তিক হয়, নাস্তিক হয়। ভালমন্দ বলিয়া জগতে কিছুই নাই, মনের মননের ফলেই একই বস্তু ভাল হয় বা মন্দ হয়। Shakespeare বলেন

“There's nothing either good or bad, but

Thinking makes it so’.

মনের দুইপ্রকার ক্রিয়াই আছে। এই জন্ত সাধকগণ মনের উপরই বেশি জোর দেন : ‘মন এব মনুশ্যানাং কারণং বন্ধমোক্ষয়োঃ’—মনই মনুষ্যের বন্ধ অথবা মোক্ষের হেতু। ঠাকুর রামকৃষ্ণদেব বলিতেন, ‘মন নিয়ে কথা। মনেতেই বন্ধ, মনেতেই মুক্ত। মনকে যে রঙ্গে ছোপাবে সেই রঙ্গেই ছুপবে। যেন ধোপাঘরের কাপড়। লালে ছোপাও লাল, নীলে ছোপাও নীল, সবুজ রঙ্গে ছোপাও সবুজ। এই জন্তই অত্যাঁজ দীক্ষা হইতে ‘মনোদীক্ষা’ অত্যাঁজক।

মনের দীক্ষা-ক্রিয়ায় অমুঠানের প্রয়োজন হয় না, ইহাতে ‘কুলাকুল চক্র’ বিচার করিয়া, ‘অকথহ’ বা ‘অকডম’—চক্র বিচার করিয়া কাল-নিরূপণ করিয়া মজ্জীর মন্ত্রনির্ণয়ের প্রয়োজন নাই। মানসিক শিক্ষাই ‘মনোদীক্ষা,’ ইহার উদ্দেশ্য অন্তরকে উদ্বোধিত ও উদ্ভাসিত করা। যে মন সংশয়াচ্ছন্ন, তাহার সংশয় অপনোদন করা, যে মন বিষয়-মোহে মুগ্ধ হইয়া বিষয়ভোগে প্রমত্ত, কঠিন আঘাতে তাহার মোহাচ্ছন্নতা দূরীভূত করা ও মনকে শিক্ষা দান করাই ‘মনোদীক্ষার লক্ষ্য। মনকে বুঝাইতে হয়, জীব-প্রকৃতি কি, পরমার্থ কি চরমতত্ত্ব কি, মায়-বন্ধন এড়াইবার কৌশলই বা কি? ইহাতে মনের অজ্ঞানতা দূরীভূত হয়, শক্তিগ্রহণে মনের উপযোগিতা জন্মে, অবিচলিত শ্রদ্ধায় অন্তর পরিপূর্ণ হয়; সেই মুহূর্তে শিক্ষা এদিত্তে হয় কুণ্ডলিনী-যোগের কৌশল, মাতৃ-আরাধনার প্রকৃষ্ট ক্রিয়া। ‘মনোদীক্ষা’র ইহাই অন্তর্নিহিত তাৎপর্য।

শান্তিপদাবলীর ‘মনোদীক্ষা’ অধ্যায়ে বদ্ধজীবের প্রকৃতি, বন্ধ ও মোক্ষের কারণ, উপাসনার গুণার্থ, মাতৃনামে ও মাতৃপদে অবিচলিত ভক্তি এবং কুণ্ডলিনী-যোগের কৌশল সম্পর্কে উপদেশ প্রদত্ত হইয়াছে। এখানে মন শিষ্য, আর গুরু পরমহংসরূপী আত্মারাম। মনোদীক্ষার চর্যা, ক্রিয়া, ভক্তি ও মুক্তির উপদেশাবলী দিব্যভাবে উপর প্রতিষ্ঠিত।

জীব-প্রকৃতি ও মৃত্যুনিভীষিকা

জন্মগ্রহণের পূর্বে জীব যখন জননো-জঠরে থাকে তখন গর্ভ-বাসের বহুণাবশতঃ সে প্রতিজ্ঞা করে, জন্মগ্রহণ করিয়া সে জগজ্জননীকে বিস্মৃত হইবে না, মায়-স্নেহে আবদ্ধ হইবে না; সে বলে,—

বিষয়ান্নাসেবিস্ম্যে বিনা দুর্গা মহেশ্বরীম্।

নিত্যাং তামেব ভক্ত্যাং পূজয়ে যতমানস ॥ (ভগবতী গীতা, ৩.২৩)

কিন্তু জন্মগ্রহণের সঙ্গে সঙ্গেই সে সে-প্রতিজ্ঞা বিস্মৃত হয়; সংসার-মায়ায়, মোহের অপ্রতিহত প্রভাবে সে মোহগ্রস্ত হয় :

এবং সংবদ্ধ সংসারবান্ধবো বিস্মরিত্যতি !

পূর্ব কর্ম চ গর্ভস্থমুদ্ভূতি ক্লেশমেব চ ॥ (প্রপঞ্চসারতন্ত্র ২.২২)

ইহাই জীব-প্রকৃতি। ‘মায়ের স্নেহ, বন্ধুবান্ধবদের সৌখ্য, সর্বোপরি পত্নী ও পুত্রের প্রতি মমত্ববোধ জীবের সদৃশ অপহরণ করে। ‘জঠরস্থ ছিল যোগী, জন্মমাত্র কম্বোজী’—ফলে জীব হয় বদ্ধ। ‘দারাহৃত কলের দড়ি’র ফাঁস লাগিয়া ‘জ্ঞানমুগ্ধ’

ছি ডিয়া বায়, মনে হয়, বড় সুখের এই সংসার : 'কোলেতে কামনা-কান্তা,' সর্কাজে 'আশার চাদর,' 'বিষয়-মদে'র নেশা। মাহুষ 'দিবানিশি মাতাল'। মহাসুখের ঘুম; ভুলেও এ ঘুম ভাঙ্গে না। চৈতন্তহার, হইয়া সে ভাবে, 'কোথায় পাবে টাকার তোড়া।' ওদিকে 'অহলুহনি তুতানি গচ্ছন্তি যমমন্দরন্'—মোহভ্রান্ত জীব, তাহা দেখিয়াও দেখে না; দেখে ন, 'বাল করিছে হৃদে বাস।' এইভাবেই জীব 'ঐরিসুখে' স্তব্ধ হয়। শড়রিপুর অধীন জীব নিদ্রা, ক্ষুৎপিপাস, মদনানলে ক্রিষ্ট হইয়াও ওইগুলিকেই সর্বস্ব জ্ঞান করে।

এই আপাতরমণীয় সুখকে মিথ্যা প্রতিপন্ন করিয়া প্রকৃত সত্যের প্রতি মনকে আকর্ষণ করা মনোদীক্ষার প্রথম অঙ্গ। তত্ত্বজ্ঞান-বিস্তৃত মনেব প্রতি আত্মারামের প্রথম উপদেশ :

জঠরস্থ হিলে যোগী জন্মাত্র বন্মভাণ।

শ্রীমা-নামানুত ত্যাগী বিষয়-সন্তোষী হলে, । দণ্ডমান রঘুনাথ।

কিন্তু এ উপদেশেও মোহ-নিদ্রা ভাঙ্গে না, তাই প্রয়োজন হয় 'মাত-গদগদ', অতি ভীষণ মৃত্যুর বিষয়াদি দেখাইয়া শ্রুতির পথ্যাক্ষ বস্পিত করিতে হয়। তাই দীক্ষাগুরু গর্জন করিয়া বলেন, 'এই যে সুখের নিশি জেনেছ বি ভোর হবে না,' পাখির সুখের আনন্দমত্ততাকে ভাঙ্গিয়া দিবার জগু মহাকাল অপেক্ষ করিতেছেন; গমনের দিন আর বাকি নাই, 'ওখানেতে চিত্তগুপ্ত বসে আছে মিলিয়ে রেঙনা।' মৃত্যুর আগমন সুনিশ্চিত।

যে সকল রমণীয় বস্তুর প্রতি মন আকৃষ্ট হয়, তাহাও নশ্বর, য' কি, মেধা। অর্থ, দারা-সুভ, আশা-কামনা, বড়-বিপুর মোহানন্দ, ইন্দ্রিয়াদির মনোবঞ্জন—সবই ক্ষণস্থায়ীঃ 'চাকি কেবল দাঁকি মাত্র'; 'ইন্দ্রিয়-বলে বদ্ধ ইন্দ্রিয় অসার.' 'পড়ে রবে সে ইন্দ্রিয় দশেন্দ্রিয় অবশ হলে।'

প্রকৃত সত্য : মাতৃনাম

স মারে সবই অনিত্য, একমাত্র নিত্যবস্তু জগজ্জননী—কালী। বিশ্বের সব অসত্য, সত্য কেবল 'মা', জগতের সুখানন্দ নশ্বর, অবিদ্যার চির আনন্দের যাকর আনন্দময়ী 'মা'। এহ মায়ের নামকেই শ্রুত করিয়া ধরিতে হইবে। ভক্ত ও সাধকের নিকট নাম ও নামী অভিন্ন। তাই নাম লইয়াই তাহাকে ডাকিতে হইবে, তাহার নামে তন্ময় হইতে হইবে। কালী মহাকাল-কলনকর্ত্রী, তিনিই কালভয়-নিবারিণী, তিনিই

১ ঐরিসুখ—ঐরি+বৈদী=ঐরি ঐরিসুখ বলিতে বুঝায় সেই গুণ যাহা আপাতরমণীয় এবং পরমার্থ লাভের অন্তরায়।

রক্ষাকর্ত্রী। মাকে স্মরণ করে না বলিয়াই জীবের দুর্গতি, সে তরঙ্গান-হারা, মৃত্যুভয়ে ভাত : তাই আত্মারামের উপদেশ :

মন, কেনরে ভাবিস এত

যেমন মাতৃহীন বালকের মত ?

ভবে এসে ভাবছ বসে, কালের ভয়ে হরে ভীত,

ওরে, কালের কাল মহাকাল, সে কাল মাথের পদানত । (রামপ্রসাদ)

অবিচলিত চিত্তে মাতৃনাম স্মরণ করাই সাধনার প্রথম ক্রিয়া। শক্তি-সাধকের যাবতীয় ধ্যান-জ্ঞান মাতৃনাম। মাতৃনাম উচ্চারণ করিতে করিতে ভাব ও ভক্তির উদয় হয়। এই ভক্তিই মুক্তি ও জ্ঞানের সোপান। অতএব ভক্তের পক্ষে মাতৃনামই একমাত্র সম্বল : 'ধন্য অর্থ কাম, মোক্ষ ধাম নাম ।'

শান্তিপদাবলীতে মাতৃনামের অনন্ত মহিমা কীৰ্ত্তিত হইয়াছে : মাতৃনাম যেমন গুণ ও রূপভেদ অসংখ্য, তাহার মহিমাও তেমনি অনন্ত। 'দুর্গানামে রয় না জীবের ভয়-ভাবনা,' 'নিলে তার নাম, তবে পরিণাম নাশে কলির কালিমা গো'। কালী নামের কাছে তীর্থ-পর্যটনেব পুণ্য, পূজা-সন্ধ্যা সব তুচ্ছ। 'মা নামের তুলনা নাই'। এমন সুখাভরা নামে তাই ভক্ত-হৃদয় মাতোয়ারা। তাই প্রেমিক যেমন বলেন,

'যে যা খুসি বলে বলক,

আমি সদাই বলব কালী কালী ।'

সাধকও তেমনি বলেন,—

'জয় কালী জয় কালী বলে ব'দ আমার প্রাণ যায় ।

শিবত্ব হইব প্রাপ্ত, কাজ কি বারণসী তায় ॥' (মহারাজ রামকৃষ্ণ)

মনকে তাই উপদেশ দেওয়া হয়, 'কালীব নামে দাওরে বেড়া ফসলে তছকপ হবে না।' মাতৃনামেই ভূতে-পাওয়া পঞ্চভূতায়ুক চেষ্টার শক্তি হয়, দেহে সাধন-বীজ উদ্ভূত হয়। মাতৃনামই একপ্রকার হাস : মাতৃনামে দেহ-মনকে মত্তময় করিয়া তোলা যায়। এমন কি মুক্তিও কালীনামে সহজলভ্য : শক্তি-সাধকের মদ্য-দীক্ষা নামেবই দীক্ষা, কারণ বীজ-মদ্য মাতৃকাবর্ণময়। তাই সাধক বলেন,

যত শোন কর্ণপটে সকলি মায়ের মদ্য বটে

কালী পঞ্চাশৎ বর্ণময়ী১ বর্ণে বর্ণে নাম শোন বে । (রামপ্রসাদ)

তাই মাতৃনামের উপরে এত গুরুত্ব আরোপ করা হয়। মাতৃনাম-রূপ মহামন্ত্র জপ করিলেই সিদ্ধি লাভ হয়। তাহে তাই বার বার বলা হইয়াছে, 'ত্রিশাং সিদ্ধি

১. শক্তির প্রকাশ নামে; নামের চারি অবস্থা—পর্য, পঞ্চতা, মধ্যমা, ও বৈখরী। কণোচ্চারিত স্পষ্ট ধ্বনিই বৈখরী। এই ধ্বনির প্রতীক 'অ' হইতে 'ক' পর্যন্ত পঞ্চাশট বর্ণ (১৬টি স্বরবর্ণ + ২৫টি স্পর্শবর্ণ + ৪টি অন্তঃস্থ বর্ণ + ৪টি উচ্চবর্ণ + ক = ৫০) ; তাই কালী পঞ্চাশৎ বর্ণময়ী ।

‘জপাৎসিদ্ধির্জপাৎসিদ্ধির্ন সংশয়ঃ।’ কালীর নামই ভক্তির ও মুক্তির উপাদান—তাই মাতৃনামঘারাই উপাসনার উদ্বোধন।

প্রবৃত্তিজয়ের উপায়

সাধন-পথের প্রধান অন্তরায় প্রবৃত্তি। প্রবৃত্তি হইতেই সংসার-মোহ, ইন্দ্রিয়াসক্তি, কাম-ক্রোধাদির উত্তেজনা জীবকে সংসার আবদ্ধ করে। বিষয়াসক্তি রজ্জু না হইলেও রজ্জুর মত মানুষকে বন্ধন করে : ‘অরজ্জুবন্ধনং সঙ্ঘো দুষ্টসঙ্ঘো মহাবিষঃ।’ ভক্তির ভাবে প্রতিষ্ঠিত হইতে হইলে ইহাদিগকে বশীভূত করিতে হইবে : ‘মন অগ্রে শশী’ বশীভূত কর তোমার শক্তিসাবে।’

প্রবৃত্তিকে জয় করিবার উপায় কি ? উক্ত্রে এ সম্পর্কে বলা হইতেছে,—

‘দে পদে বন্ধমোক্ষায় ন মমেতি মমেতি চ।

মমেতি বধ্যতে জন্মমমেতি চ মুচ্যতে ॥ (শাক্তানন্দতরঙ্গিণী)

--মমতারাহিত্য বহনমুক্তির উপায়। মনোদীক্ষার কয়েকটি সঙ্গীতে এই মমতা রাহিত্যের প্রতি অঙ্গুলিনির্দেশ করা হইয়াছে। রামপ্রসাদের ‘আয় মন-বেড়াতে যাবি’—গানটি প্রবৃত্তি-জয়ের নির্দেশ হিসাবে বিখ্যাত। ঠাকুর পরমহংসদেব এই পদটি গান করিয়া সংসারে থাকিয়াও যে জনকরাজার মত ভক্তি ও জ্ঞান লাভ করা যায়, সে সম্পর্কে উপদেশ দিতেন। বস্তুতঃ সংসার করিয়াও সাধন-পথের পথিক হওয়া যায়। প্রবৃত্তিকে ত্যাগ করিয়া নিবৃত্তিকে গ্রহণ করিতে হইবে, ধৈর্য্য-ধারণ করিয়া মোহের প্রভাব অতিক্রম করিতে হইবে। এই ভাবে যেদিন গুচি ও অশুচি, ধম্ম ও অধম্যবোধ বিলুপ্ত হইবে, সেই দিন মানুষ জীবনুক্ত হইবে, ‘হইবে বিদেহ-পতি জনক রাজার মত’। পদটির মধ্যে শ্রীকৃষ্ণমিশ্র প্রণীত প্রবোধচন্দ্রোদয় নাটকের প্রভাব আছে।^২

নীলাশ্বর দ্ব্যর্থোপাখ্যায়ের ‘বাননাতে দাও আগুন জ্বলে ক্ষার হবে তায় পরিপাটি’—পদটির মধ্যেও দ্ব্যর্থক ভাষায় বাসন; জয় করিবার সঙ্কেত রহিয়াছে।

সাধন-পদ্ধতি

‘মনোদীক্ষা’ পথ্যায়ের পদাবলী সাধনার ক্রম, সাধন পদ্ধতির উপদেশাবলী ও শ্রেষ্ঠ উপাসনার সঙ্কেতে পরিপূর্ণ। অতি প্রাথমিক স্তর হইতে কি ভাবে ক্রমে

করে সমাধির স্তরে উন্নীত হওয়া যায়, মনকে তাহারও নির্দেশ দেওয়া হইয়াছে। দেহমল ও মনোমল দূরীভূত হইলে শ্রদ্ধার উদয় হয়, শ্রদ্ধা হইতে ভক্তিভাবের উৎপত্তি। এই ভাব ও ভক্তির উপরে সাধক ভক্ত অত্যন্ত গুরুত্ব আরোপ করিয়াছেন।

কিন্তু সুদূরভাঃ তাত মন্তুক্তিবিমুখাত্মনাম্।

তস্মান্ভক্তিঃ পরা কায্যা ময়ি যদ্বাদ্ মুমুক্শুভিঃ ॥ (ভগবতী গীতা)

শাক্তপদাবলীর কবিগণও বার বার এই কথা কহিয়াছেন, ‘সে যে ভাবের বিষয় ভাব ব্যতীত অভাবে কি ধরতে পারে?’ ‘মা ভক্তি-রসের রসিক’; অতএব মাতৃভাবে বিভোর হইয়াই পরতত্ত্বের দিকে অগ্রসর হইতে হয়। শক্তিসাধকের ‘বোগ-বাগ’ ধ্যান-জ্ঞানসবই ভক্তি-মুখী; তাই গুরুর উপদেশ, ‘সম্বতনে ভক্তি-ডোরে পায়ে ধরে বঁধবে তারে’। প্রেমিক ভট্টচৌধুরী কহেন, ‘পাবি না ক্ষাপা মায়েরে ক্ষাপাব মত না ক্ষেপিলে’—

নৃত্য কর প্রেমে মেতে সদা কালী কালী বলে....

‘আয় রে পাগল ছেলে’ বলে পাগলী মায়ে নেবে কোলে।

রসিকচন্দ্র রায়ের ‘সাধনরূপ গ্রাবুখেলা এই বেলা মন, খেলিয়ে নে রে’ পদটির মধ্যেও শ্রদ্ধা, ভক্তি ও ভাবকে সোপান করিয়া সমাধি ও মুক্তির পথীয়ে উন্নীত হইবার নির্দেশ রহিয়াছে।

বস্তুতঃ শক্তি-সাধকের মাতৃপূজা অরুত্রিম ভাবেরই পূজা। উহাতে কপটতার কোন স্থান নাই। ‘সাতগোঁয়ে আর মামদোবাজি’ দিয়া মাকে লাভ করা যায় না। ইহা ‘ছেলের হাতে মোয়া’ নয় যে ভোগা’ দিয়া কাড়িয়া লওয়া যাইবে। ঘোষাঘোষি করিলেও তাঁহাকে লাভ করা যায় না। মনে রাখিতে হইবে, একই শক্তি ভিন্ন ভিন্ন মূর্তিতে লীলা করিয়া চলিয়াছেন। শক্তি-সাধকের ‘ব্রহ্মময়ী মা’ গুণময়ী হইয়া সর্ববটে বিরাজ করেন। সে ভাবময়ী মাকে পূজা করিয়া লাভ করিতে হয়; মানস পূজাই শ্রেষ্ঠ মাতৃপূজা। তাই গুরু মনকে উপদেশ করেন,

মন, তোর এত ভাবনা কেন।

একবার কালী ব’লে বস রে ধ্যানে ॥

ধাতু-পাষণ-মাটির মূর্তি, কাজ কি রে তোর সে গঠনে,

তুমি মনোময় প্রতিমা গড়ি বসিও হৃদি দ্ব্যাসনে। (রামঃ সাদ)

কুণ্ডলিনী-যোগ

দেহের সাধনই সর্বাশ্রেষ্ঠ সাধন। মাতৃপূজার অঙ্গ ভূতত্ত্ব, প্রাণায়াম, ত্রাস প্রভৃতির মধ্যে তাহার কথা রহিয়াছে। দেহ-সাধনার ভিত্তি কুণ্ডলিনী-যোগ। ‘মনোদীক্ষা’ শীর্ষক পদাবলীতে গুরু আত্মারাম মনকে সে যোগ-শিক্ষার কোশল দেখাইয়া দিয়াছেন। হাতে কলমে না শিখিলে মাতৃ-সাধনা করা যায় না। দেহ, বায়ু, নাড়ী লইয়া যে সাধনা তাহা একান্তভাবে গুরুমুখী; দীক্ষা দিবস সময়ে গুরুই তাহা শিষ্যকে শিখাইয়া দেন : ‘মনোদীক্ষা’র অংশে কয়েকটি রূপকের সাহায্যে সাধক কুণ্ডলিনী-যোগের গুঢ় রহস্য উদ্ঘাটিত করিয়াছেন।

(১) ‘মন, থাক তুমি চুপটি করে। তোমায় তারা-পাখী দিচ্ছি ধরে।’—পদটির মধ্যে যোগদ্বারা কুণ্ডলিনীকে মূলাধার হইতে অনাহত পদে লইয়া বাইবার ইঙ্গিত দেওয়া হইয়াছে। পূরক করিতে করিতে কুণ্ডলিনীকে উত্থাপন করিয়া হৃদয়াবৃত্তে আনিয়া কুণ্ডল করিতে হইবে; সুযোগ বুঝিয়া শ্বাস-প্রশ্বাসের গতি নিয়ন্ত্রিত করিতে হইবে। পদটির মধ্যে ‘ভক্তির কথাও আছে : ‘সবতনে ভক্তি-ভারে পায়ে ধরে বাঁধবে তারে।’

(২) কমলাকান্তের ‘মনপবনের নোকা বটে. বেয়ে দে ত্রিভুগা বলে’—পদটিতে দেহকে মন-পবনের নোকা বলা হইয়াছে, কারণ শ্বাস-প্রশ্বাস দ্বারাই দেহের গতি নিয়ন্ত্রিত হয়। মন ইহার যন্ত্র, কুণ্ডলিনী ইহার পাল, অনুকূল শ্বাস-প্রশ্বাস সুবাতাস। অনুকূল বাতাসে কুণ্ডলিনী-পাল তুলিয়া দিতে হইবে, মানসিক সূত্রিত্তি ও কুর্তিগুলিকে (সজ্জন, কুজ্জন) নোকার দাঁড়ি করিয়া রাখিতে হইবে। মনকে মহামন্ত্রে (শক্তিমন্ত্রে) শোধিত করিতে হইবে; ভূগানাম স্মরণ করিয়া নোকার নোঙ্গর খুলিতে হইবে। যদি তুফান আসে অর্থাৎ শ্বাস-প্রশ্বাসের গতি যদি এলোমেলো হইয়া যায়, তবে ‘সারি’ গাহিতে হইবে; তাহার অর্থ—মন, বায়ু, মানসিক বৃত্তি এবং কুণ্ডলিনী শক্তি বাহাতে একমুখী হয়, ঐক্যতানে গান গায়, তাহার ব্যবহৃত করিতে হইবে; কারণ যোগ-সাধনায় এগুলি পৃথক পৃথক স্থানে থাকিলে সিদ্ধি সুদূরপরাহত।

(৩) রামপ্রসাদের ‘ভুব দে মন কালী বলে। হৃদি-রত্নাকরের অগাধ জলে।’—গানটি কুণ্ডলী-যোগের নির্দেশ হিসাবে বিখ্যাত। ইহাতে ভক্তি ও জ্ঞানের সমযোগে কিরূপে শক্তিকে আয়ত্ত করা সম্ভব, রত্ন-আহরণকারী ভুবরীর রূপকে তাহা ব্যাখ্যা করা হইয়াছে :

জ্ঞান-সমুদ্রের মাঝে রে মন শক্তি-রূপা মুক্তা ফলে,

তুমি ভক্তিরে কুড়ায়ে পাবে শিব-বৃত্তি মতন চাইলে ॥

শক্তি জ্ঞানগম্যা, জ্ঞান আবার ভক্তির উপর প্রতিষ্ঠিত ; তন্মোক্ত ক্রিয়াযোগদ্বারা ভক্তি অর্জন কবিতে হয়। ভগবতী গীতায় বলা হইয়াছে, ‘জ্ঞানাৎ সংজায়তে মুক্তি-ভক্তি জ্ঞানশ্চ ক’রণম্। কস্মণো জায়তে ভক্তির্ধর্মযজ্ঞাদিকশ্চ তু ॥’ এখানে কস্ম যজ্ঞাদি কস্ম নয়, কুণ্ডলিনী-যোগকপ ক্রিয়া। এই ক্রিয়া সাধন করিতে হইলে সাধককে ডুবুরীর মত রত্ন-আহরণে ত্রুত হইতে হইবে। জীব-হৃদয় রত্নাকর সদৃশ ; এখানে জীবাত্মা রহিয়াছেন। জীবাত্মাকে লইয়া মূল্যধারে কুণ্ডলিনীর সহিত মিলিত করিতে হয় ; বার বার পুরক-কুম্ভক করিতে করিতে এই যোগ সাধিত হয় ; তাই সাধক বলেন, ‘তৃচাব ডুবে ধন না পেলে, তুমি দম সামর্থ্যে ডুব দিয়ে যাও কূলকুণ্ডলিনীর মলে।’ যোগ-সাধনায় বড়রিপু প্রধান বাধা। হৃদয় সমুদ্রেও কামক্রোধাদি কুমীর আছে। কিন্তু গায়ে হলুদ মাখা থাকিলে কুমীর ডুবুরীকে স্পর্শ করে না। বিবেক সেই হলুদ ; ‘তুমি বিবেক হলদি-গায়ে মেখে নাও’, তাহার গন্ধে কুমীর পলাইয়া বাইবে, কামাদি ছয় কুমীরের উত্তত গ্রাস হইতে রক্ষা পাওয়া বাইবে। মানব-দেহ ও হৃদয়—এগুলি আনন্দময়ীর আনন্দ-সাগর, রত্নের আকর। ইহা হইতে সেই আনন্দ-রত্ন আহরণ করিতে হইলে ঝাঁপ দিতে হইবে (= যোগে মগ্ন হইতে হইবে) ; ‘ঝাঁপ দিলে মন, মিলবে রতন ফলে ফলে’ ! সাধকমাত্রই দেহরূপ রত্নসাগরে ডুব দেন, সেই রূপ-সাগরে নিমজ্জিত হইয়া যান ; রবীন্দ্রনাথ বলেন, ‘আমি রূপ সাগরে ডুব দিয়েছি অরূপ রতন আশা করি।’

(৪) কমলাকান্তের ‘আপনারে আপনি দেখ, যেও না মন, কাব ঘরে’—পদটির মধ্যে স্বদেহেই পরম ধন প্রচ্ছন্ন আছে, তাহার কথাই আরও স্পষ্ট করিয়া বলা হইয়াছে। ‘যা চাবে এইখানে পাবে, খোঁজ নিজ অন্তপুরে।’ মণি-মণিকোর মহামূল্যে ভাণ্ডার এই দেহ-ভাণ্ডার ; এখানে কিম্বের অভাব ? যে পরশ-মণির স্পর্শে সব-কিছু স্বর্ণময় হইয়া যায়, জীবদেহ বাহার স্পর্শে সকল সঙ্কোচ-আবরণ ত্যাগ করিয়া দলে দলে বিকশিত হয়, শক্তির দীপ্তিতে উজ্জ্বল হইয়া উঠে, হয় জ্যোতির্ময়—সে পরশমণিরূপ কুণ্ডলিনী এই দেহেই আছেন। ভক্তি, ভাব, জ্ঞান সব-কিছুর আধার দেহ, চিন্তামণির আবাসস্থল দেহ, ইহার বহির্দ্বারেই কত মণিমাণিক্যের ছড়াছড়ি। দেহকে ছাড়িয়া বাহিরের তীর্থ-স্থানেও যাওয়ার প্রয়োজন নাই, দেহের রসবাহী নাড়ীগুলি তৈরিক পূণ্য সঙ্গম ; ইড়া গঙ্গা, পিঙ্গলা যমুনা, সুষুম্না সরস্বতী ; ইহাদের মিলনস্থল পবিত্র ত্রিবেণী-সঙ্গম ; মূল্যধার এবং আজ্ঞাক্রোড়ে এই ত্রিবেণী-সঙ্গম রহিয়াছে ; সেইখানে মনঃস্থির করাই ত্রিবেণী-স্থান। এই অন্তঃস্থানই দিব্যাচারীর তীর্থ-স্থান ; তাহার বলেন, ‘অন্তঃস্থানবিহীনশ্চ বহিঃস্থানেন কিং

ফলম্?’ শক্তিসাধকের উপাস্তা দেবী মহামায়া (= বাজিকর), তিনিও এই দেহেই আছেন, ‘সে তোমার খটে বিরাজ করে’—সাধকের তাঁহাকে চিনিয়া লইতে হয়।

ধ্যান-সমাধি

যোগ-ক্রিয়ার শেষ দুইটি অঙ্গ ধ্যান ও সমাধি। ‘মনোদীক্ষা’ অংশে এ সম্পর্কেও অনেক কথা বলা হইয়াছে। দেহস্থ যে কোন শক্তি-কেন্দ্রে মনকে বদ্ধ করাকে ‘ধারণা’ বলে : ‘স্থান-স্থাপনকর্ম প্রোক্তা স্তাদ্ভারণেতি তত্ত্বজ্ঞেঃ’ (প্রপঞ্চসারতন্ত্র)। যাহাকে চিন্তে ধারণা করা হয়, একতান ‘একচিন্তে স্তাহার ভাবনার নাম ‘ধ্যান’ : ‘তত্র প্রত্যয়ৈক-তানতা ধ্যানম্’ (পাতঞ্জল দর্শন)। তত্ত্বাদিতে ধ্যানের উপর বিশেষভাবে গুরুত্ব আরোপ করা হইয়াছে :

ধ্যানযোগপরমাত্মস্থ পূজা নাস্তি কথঞ্চন।

ধ্যানযোগাদ্ ভবেৎ সিদ্ধির্নাশ্রুতা খলু পার্হতি ॥ (শাক্তানন্দতরঙ্গিণী,

চিন্তাধারা একতানে দেবতার রূপ ও স্বরূপ চিন্তার নামই ধ্যান : ধ্যান সগুণ ও নিগুণ ভেদে দুই প্রকার। দেবতার রূপময় মূর্তি চিন্তার নাম সগুণ ধ্যান। আর অপ্রেমেন্ন আনন্দ-স্বরূপ অতি সূক্ষ্ম পরমাত্মা-শক্তির ধ্যান নিগুণধ্যান। এই ধ্যানে সাধক একদিকে যেমন ইষ্ট-ধ্যানে তন্ময় হইয়া যান, তেমনই অত্রদিকে ইষ্টে চিন্তলয় হেতু—‘আত্মাভেদেন সঞ্চিন্ত্য যাতি তন্ময়তাং নরঃ’—দেবতার সহিত নিজেকে অভেদ চিন্তা করিয়া তৎস্বরূপতা প্রাপ্ত হন। তখন সাধকের ‘অহং দেবী ন চাত্তোহস্মি মুক্তোহহমিতি’—এই ভাব।

এই লক্ষ্যে যাইবার জন্তই ‘মনোদীক্ষা’র আয়োজন। দীক্ষিত ব্যক্তিকে বদ্ধ করিয়া গ্রামা মাকে হৃদয়ে স্থাপনা করিয়া ধ্যান করিতে হইবে : ষড়্‌রিপু ও ইন্দ্রিয়-গুলিকেও মাতৃমুখী করিয়া তুলিতে হইবে : ইন্দ্রিয়গ্রাম একতালে মাতৃমুখ গান করিবে ; ‘রসনারে সঙ্গে রাখি, সেও যেন মা, ব’লে ডাকে।’ রামপ্রসাদের ‘দিবানিশি ভাব রে মন, অন্তরে করাল-বদনা’—পদটিতে ধ্যান ও সমাধির এই সংক্ষেপ রহিয়াছে। দেবী নীল ক’দম্বিনীবরণী, লোলরসনা, দিগ্‌বসনা : প্রথমে এই স্থূলরূপকে ধ্যান করিতে হইবে ; ক্রমে ক্রমে ভাবনা করিতে হইবে, তিনি স্থূল হইলেও সূক্ষ্ম, ব্যক্ত হইলেও অব্যক্ত ; লোলরসনা হইলেও আনন্দময়ী, আনন্দস্বরূপিণী ; দেহস্থ চক্রে তাঁহার অধিষ্ঠান :

মূল্যধারে সহস্রারে বিহরে সে, মন জান না

সদা পদ্মবনে হংসীকপ আনন্দরসে মগনা । (রামপ্রসাদ)

—আনন্দে এই আনন্দময়ীকে হৃদয়ে স্থাপন করিতে হইবে; জ্ঞানার্থি জালিয়া অনুভব করিতে হইবে, তিনি ব্রহ্মময়ী। ইহাই স্বরূপ-ধ্যান। জ্ঞানাত্মক এই ধ্যানে সাধক ‘সোহং’ স্বরূপে প্রতিষ্ঠিত হন; কিন্তু ভক্ত সাধক এরূপ লয়-মুক্তি কামনা করেন না, সন্তু-ধ্যানের দ্বারা মাতৃ-সামীপ্যই তাঁহার কাম্য : ভক্তের কথা, ‘সাকারে শায়জ্য হবে, নিকীর্ণে কি ফল বল না।’

‘মনোদীক্ষা-পদাবলী’র গৌণার্থ্য

শাক্তপদাবলীর ‘মনোদীক্ষা’র পদগুলি দ্রুহ সাধন-তত্ত্বের নির্দেশে পূর্ণ হইলেও নানাদিক হইতে চিত্তহারী। পদগুলি অজ্ঞান তিমিরাক্ত ভক্তজনের পক্ষে জ্ঞানাজননশলাকা, তাত্ত্বিক সাধকের নিকট যোগ-ক্রিয়ার ভাষা-ভাষ্য, বিষয়াসক্ত গৃহস্থের পক্ষে মোহ-মুগ্ধার। বদ্ধ বা মুমুক্শু, ভোগী বা যোগী, জ্ঞানী বা প্রেমিক সকলের কাছেই ‘মনোদীক্ষা’র নির্দেশগুলি রুচিকর। প্রত্যেকটি পদ মাতৃ-অনুরাগের অঙ্গনে অঙ্গুলিগুণ, ‘সুধামাধা, বলিহারি।’

কঠিন সাধন-তত্ত্বের কথা পরিচিত রূপকে বিধৃত হওয়ায়, উপদেশগুলি সহজ ও বোধগম্য হইয়া উঠিয়াছে। তাত্ত্বিক সাধনা সম্পর্কে যে সকল ভ্রান্ত ধারণা প্রচলিত আছে, ‘মনোদীক্ষা’র সাধন-নির্দেশে তাহা অপনোদিত হয় এবং এই সুদীর্ঘ সাধনার প্রতি সহজেই হৃদয় আকৃষ্ট হয়। মাতৃ-সাধনা যে কামনা-পরিতৃপ্তির সাধনা নয়, স্থূল ইঞ্জিয়াদির আসক্তিকে সংযত করিয়া দিব্যভাবে রূপা গুরিত করিবার সাধনা, ‘মনোদীক্ষার পদাবলী পাঠ করিলে তাহা সুস্পষ্ট হয়। সমস্ত প্রবৃত্তি, বাবতীয় রিপু, দেহস্থ ইঞ্জিয়গ্রাম—সকলেই মায়ের সেবায় নিযুক্ত : মাতৃ-সাধনায় কেহই উপেক্ষিত নয়, সকলেই অপেক্ষিত : তাই তো গুরু উপদেশ করেন, ‘সুজন কুজন আছে বারা, তাদের দে রে দাঁড়ে ফেলে’, ‘রমনারে সঙ্গে রাখি সে-ও যেন মা বলে ডাকে।’

কাব্যামোদীর নিকটেও ‘মনোদীক্ষা’ পদাবলীর আবেদন তুচ্ছ নয়। সাধন-তত্ত্বের কথা বাদ দিয়া, কেবল যদি রূপকগুলির বহিরঙ্গ বিচার করা যায়, তবে তাহার আকর্ষণও কম মনে হয় না। মন-ঘুড়ির গোতা খাওয়া, সাধের ঘূমের চিত্র, ধোপার কাপড় ধোলাই করার কৌশল, কৃষকের কৃষি-কাজ, সেত্বারে স্ত্রীতানে গং বাজানো, চতুর্দলে ফাঁদ পাতিয়া পাখী ধরার সঙ্কেত, স্ত্রী-সঙ্গে ভ্রমণ, বাদাম তুলিয়া নৌকা

বাওয়া, ডুবুরীর মত ‘রত্ন’ আহরণের ইচ্ছায় সাগরজলে ডুব দেওয়া প্রভৃতি চিত্রগুলি পরিচিত বাস্তব চিত্র ; এগুলি মানবীয় ভাবে পরিপূর্ণ বলিয়া হৃদয়গ্রাহী ।

সর্বোপরি মনের সহিত বিবেকের একান্তে বোঝা পড়ার কল্পনাটি অতিশয় কবিত্ব-পূর্ণ । মন নবদীক্ষিত শিশু ; আর জীবের বিবেকরূপী আত্মারাম গুরু । একই দেহে দুইটি ‘আমি’ ; ঠাকুর রামকৃষ্ণ দেবের ভাবায়, একটি ‘কাঁচা আমি’, আর একটি ‘পাকা আমি’ । মন কাঁচা আমি ; সে ভোগ-প্রমত্ত, কামনা-কাস্তা-সর্বস্ব, সুখ-নিদ্রা-কাতর, অর্থলোভী, ‘পাঁচ সওয়ায়েরের তুর্কী ঘোড়া’—অতএব বদ্ধ ; আর উপদেষ্টা গুরু ভূয়োদর্শী, সত্যদ্রষ্টা, সিদ্ধ, শুদ্ধ, বুদ্ধ, মুক্ত পুরুষ । ইনি ঠাকুর পরমহংসের মতই পরম-হংস, অনেক কালের ‘পাকা আমি’ ; ইনিই বিবেক । মনের প্রতিটি ক্রিয়া, প্রতিটি গতি ইহার নখদর্পণে ; মন ‘সে হয়ত সোনা নয়ত মাটি’—ইহা তিনি জানেন ; মনের নিয়গতি ও উর্দ্ধগতি সম্পর্কে তিনি সচেতন । তাই কত কৌশলে, কত যত্নে মনের প্রতি উপদেশ । কখনও তাহার প্রতি বিজ্ঞপ, কখনও তিরস্কার, আবার কখনও ‘বাপু বাছা বাপের ঠাকুর’ বলিয়া সোধোদন । মনের হৃদ্মাতিহৃদ্ম প্রকৃতির বিশ্লেষণে মনোদীক্ষা-গুরুর অসাধারণ পারদর্শিতা । ‘মনোদীক্ষা’র গুরু—মনস্তত্ত্ববিদ, সংসারাভিজ্ঞ ; তিনি যোগী হইয়াও কবি, তাই এই অধ্যায়ের কবিতাবলী কাব্যের দিক হইতেও উৎকৃষ্ট ; বিশেষ করিয়া মন ও বিবেক-সংবাদ কল্পনার মনোহারিত্বে অভিরাম ।

॥ পাঁচ ॥

মাতৃপূজা

শাক্তপদাবলীর সকল ভাবই মহাভাবের উপর প্রতিষ্ঠিত ; মাতৃপূজার আদর্শও অতি উন্নত । হিন্দুর পূজা-অর্চনা, যোগ-বাগ কোনটাই আড়ম্বর বা বিলাস মাত্র নয়, মহান্ ভাবে প্রতিষ্ঠিত হওয়াই ইহার শেষ লক্ষ্য । তামসিক আবরণ উন্মোচিত করিয়া জ্ঞানের বিকাশ সাধন করাই প্রতিটি সাধনার উদ্দেশ্য । তত্ত্বশাস্ত্র ধীরে ধীরে এই লক্ষ্যের দিকে অগ্রসর হইয়াছে ।

মানুষের কামনা মুক্তি ; মুক্তিলাভের উপায়স্বরূপ হিন্দুগণ বিভিন্ন উপায় নির্দেশ করিয়াছেন : কর্ম, ভক্তি, যোগ, জ্ঞান প্রভৃতি উপায় । আপাততঃ একটি অগ্রাটির বিরোধী বলিয়া মনে হয় । অনেক সময় জ্ঞানবাদী ভক্তিবাদকে নিম্নস্থান প্রদান করেন,

ভক্তিবাদী আবার জ্ঞানের অসারতা প্রতিপন্ন করেন ; জ্ঞান কর্মকে পরিহার করে, আর কর্মযোগী জ্ঞানের নিন্দা করেন। পূর্বমীমাংসায় উত্তরমীমাংসার খণ্ডন করা হইয়াছে, উত্তরমীমাংসায় পূর্বমীমাংসার মত খণ্ডিত হইয়াছে : ‘নাসৌ মুনির্যন্ত মত্তং ন ভিন্নম্’। প্রেমিকভক্ত চৈতন্যদেব অর্ধেত জ্ঞানবাদীর মত খণ্ডন করিয়া নিরাকার নিষ্ঠুর ব্রহ্মের পরিবর্তে সাকার সগুণ ঈশ্বরকে প্রতিষ্ঠিত করিয়াছেন। তিনি বলেন, ‘ষডৈশ্বর্য পরিপূর্ণ স্বয়ং ভগবান’, কিন্তু তিনি প্রেমময় ; প্রেমের মধ্যেই তাঁহাকে লাভ করিতে হয়। উপাসনা বিষয়ে এইরূপ পরস্পর-বিরোধী নানা মত প্রচলিত আছে।

তন্ত্রশাস্ত্র এ বিষয়ে সমন্বয়বাদী। শাক্তধর্ম্মে জ্ঞান, যোগ, ভক্তি, কর্ম কোনটাকেই উপেক্ষা করা হয় নাই। গীতায় যেমন সর্ব্ববাদের সমন্বয় দেখা যায়, তন্ত্রেও সেই চেষ্টা রহিয়াছে। তন্ত্রের সাধন-পদ্ধতি বিজ্ঞান সম্মত। মানুষ্যের সংস্কার অনুযায়ী ইহার দীক্ষা ও সাধন-পদ্ধতি। তন্ত্রোক্ত সাধনা স্তর-বিহীন, কোন স্তরকে বাদ দিয়া কোন স্তরে যাইবার উপায় নাই। ভগবতী গীতায় বলা হইয়াছে, ‘জ্ঞানাদেব হি কৈবল্যম্’, কিন্তু এই জ্ঞান কর্মসাপেক্ষ : ‘সহায়তা ব্রজেৎ কর্ম্ম জ্ঞানন্ত হিতকারী চ।’ ভগবতী গীতায় সাধন-স্তরগুলির ক্রম-বিশ্বাস আরও সুস্পষ্ট ; এখানে বলা হইয়াছে জ্ঞান হইতেই মুক্তি হয়, কিন্তু জ্ঞান ভক্তিসাপেক্ষ ; ভক্তিকে উদ্বোধিত করে কর্ম্ম—এই কর্ম্মই পূজা-অর্চনা-যজ্ঞাদি ক্রিয়া। তন্ত্রেব সাধন-ক্রমগুলিও ঠিক এইরূপ : স্মৃত উপাসনা হইতে স্মরণের প্রতি যাত্রা।

তাই তন্ত্রে পূজা-অর্চনার প্রতিও বিশেষ মনোযোগ দেওয়া হইয়াছে। তন্ত্রশাস্ত্র বিভিন্ন দেব-দেবীর পূজার মন্ত্র, মণ্ডল জপ ও হোমের নির্দেশে পূর্ণ। কিন্তু বাহ্য পূজার অন্তরালে যে গুঢ় উদ্দেশ্য রহিয়াছে, সে সম্পর্কে তান্ত্রিক সাধক সম্পূর্ণ সজাগ ; এইজন্তই বাহ্যপূজার মধ্যেও মানস পূজার ব্যবস্থা। দিব্যমন্ত্রীর বাহ্য পূজা নাই ; তাঁহার কেবলই মানস পূজা বা অন্তর্বাগ ; বাহ্যপূজা হইতে অন্তঃপূজায় কোটিগুণ ফল লাভ হয়—‘অন্তঃ-পূজা মহেশানি বাহ্যকোটি ফলং লভেৎ।’ (ভূতশুদ্ধিতন্ত্র)

শাক্তপদাবলীর মাতৃপূজা ভাবের পূজা

শাক্তপদাবলীর ‘মাতৃপূজা’ অংশে এই মানসপূজার প্রতিই অঙ্গুলিসংকেত করা হইয়াছে। তাহার প্রথম কথা, ‘জাঁকজমকে করলে পূজা, অহঙ্কার হয় মনে মনে’, অতএব তাহাকে গোপনে, দেহাভ্যন্তরে পূজা করিতে হইবে। এই মানস পূজাই শ্রেষ্ঠ মাতৃপূজা। এই পূজায় দেহের মধ্যে হৃদয়ে মায়ের আসন স্থাপন করিতে হয়, দেহ হইতেই বিবিধ উপচার সংগ্রহ করিয়া মায়ের পূজা করিতে হয়।

দেহ তো ক্ষুদ্র নয়, ইহা যে সান্ত্বের মধ্যে অনন্তের প্রতীক, দেহভাণ্ডই ব্রহ্মাণ্ড। বিশ্বের বাবতীর পদার্থ—বৃক্ষ-লতা, পাহাড়-পর্বত, সরিৎ-সাগর এই দেহেই আছে। এইখানেই ক্ষিতি, অপ, তেজ, মরুৎ, ব্যোম; এইখানেই গন্ধতত্ত্ব, রসতত্ত্ব, বায়ুতত্ত্ব ও আকাশতত্ত্ব (= শব্দতত্ত্ব); এই দেহেই আছে বুদ্ধি, অহঙ্কার, মন, দশেন্দ্রিয়—আছে অমায়া, বৈরাগ্য প্রভৃতি সদগুণ। অতএব দেহে অভাব কিসের? দেহপীঠেই মায়ের উপাসনা হইবে—‘তুমি মনোময় প্রতিমা গড়ি বসিও হৃদিপদ্মাসনে।’ তদ্ব্যক্ত মানস পূজার নির্দেশ এই পদটিতে ভাষা-রূপ লাভ করিয়াছে :

জ্বলকমল মঞ্চাসনে বসায়ৈ শ্রামা মায়েরে
 প্রেমানন্দে পদারবিন্দে পূজ মানসোপচারে ॥
 সহস্রার চুত্য়ামৃতে, পাণ্ড দিয়ে চরণেতে
 পূজ যথাবিধি মতে অর্ঘ্য দিয়া মনেরে ॥
 তদামৃতে আচমন তদামৃতে করাও নান
 আকাশ কর ভূষণ, গন্ধাঙ্ঘ্রক চন্দন ;
 চিত্তপুষ্প, প্রাণধূপ, তেজেতে জ্বালাও প্রদীপ,
 করে নৈবেদ্য স্বরূপ দেও অমৃত অমৃধিরে ॥
 অনাহত ঘণ্টা কর, বায়ুকে কর চামর
 সহস্রার-পদ্ম ছত্র ক’রে শিরে ধর ;—
 শব্দতত্ত্ব কর জ্ঞান, নর্তকী ইন্দ্রিয়গণ
 কাম-ক্রোধ বলিদান (দেও) জ্ঞান-অসি করে ধরে ॥
 যেইরূপ আছে তত্ত্বে, রসনা কর হে যন্তে
 কালীর নাম মহামন্ত্র জপ দৃঢ় করে ॥ (রামকুমার পত্নবিশ)

বিবিধ উপচার দিয়া মায়ের পূজা করিতে হয় : পঞ্চোপচার, দশোপচার বা বোড়শোপচার। গন্ধ, পুষ্প, ধূপ, দীপ, নৈবেদ্য—এইগুলি পঞ্চোপচার। ‘পাণ্ডমর্ধ্যং তথাচামং মধুপর্কচমনং তথা। গন্ধাদয়ো নৈবেদ্যস্তা উপচারাদশ ক্রমাং ॥’ মূর্ত্তির পূজা বোড়শোপচার বা অষ্টাদশোপচারে করিতে হয় : সে পূজার উপকরণ,—

পাণ্ডমর্ধ্যং তথাচামং জ্ঞানং বসনভূষণে।

গন্ধ-পুষ্প-ধূপ-নৈবেদ্যচমনং ততঃ ॥

তাষ্মলম চর্চনা-স্তোত্রং তর্পণঞ্চ নমস্ক্রিয়া।

মানস পূজায় এই সকল উপচার দেহ হইতে আহরণ করিতে হয়। শাক্তপদাবলীতে ভাবের পূজার উপরই বেশী গুরুত্ব আরোপ করা হইয়াছে। মাতৃপূজার প্রধান উপকরণ

ভক্তি, বিশ্বাস, জ্ঞান : ‘ভক্তি গঙ্গাজল, মনোবিষদল’ শতদল দিলে হয় সাধনা ।”
স্বার্থ-আশা বলি দিয়া, বিলাস বাসনা ত্যাগ করিয়া, জ্ঞান-দীপ জলিয়া মাতৃপূজা করিতে
হইবে। মাতৃপূজায় জাতিভেদ বিসর্জন দিতে হইবে। বিশেষ করিয়া ‘ভক্তি-ভাবে
ডাকলে পরে মা কি ভুলে থাকতে পারে?’ এই ভক্তি লইয়া পূজা করিলে পূজকের
দেহে মহাশক্তির উদ্বোধন হইবে। জীবদেহে মহাশক্তির উদ্বোধন করাই শক্তি-পূজার
অগ্রতম উদ্দেশ্য।

‘ব্রহ্মময়ী’ মায়ের পূজা

তন্ত্রে স্থূল সাধনা অপেক্ষা হৃদয়ের প্রতিই বেশী লক্ষ্য; রূপময়ী মায়ের অনুধ্যান
হইতে রূপ বিবর্জিতা ব্রহ্মময়ী মায়ের ধারণা করিতে হয়। তপঃসমুচ্চ জ্ঞানেই মুক্তি।
এই জ্ঞানে প্রতিষ্ঠিত হইলে বিশ্বজগৎ ব্রহ্মময়ী হইয়া যায়, তখন জ্ঞেয়-জ্ঞাতার জ্ঞানও
সম্পূর্ণ হয়। অবশ্য মানস পূজা ও যোগসাধনাতেও, পূজ্য ও পূজক, জীবাত্মা ও পরমাত্মা
এক হইয়া যান, কিন্তু ঐহার ‘সবই ব্রহ্মময়ী’ এই বোধ হইয়াছে, তাঁহার ভাব আরও
উচ্চাঙ্গের। ইহা দিব্যজ্ঞানের অবস্থা : বাহ ও মানস—সর্বপ্রকার পূজা, কিস্বা যোগ
সবই তাঁহার নিকট নিরর্থক :

সত্যং বিজ্ঞানমানন্দমেকং ব্রহ্মৈতি পশ্যতঃ ।

স্বভাবাদ্ ব্রহ্মভূতস্ত কিং পূজা-ধ্যান-ধারণা ॥^১

বস্তুতঃ ‘সর্বং ব্রহ্মৈতি বিদুষা যোগো ন চ পূজনম্’। শাক্তপদাবলীর একটি গানে ব্রহ্মময়ী-
জ্ঞানে প্রতিষ্ঠিত সাধকের অনুভূতির বিবরণ আছে : পদটি মাতৃ-উপাসনার চরমার্থ-
ব্যঞ্জক। এখানে কবির প্রশ্ন :

বল মা তোমায় কি দিয়ে পূজি গো ব্রহ্মময়ি !

আমি দেখি না ব্রহ্মাণ্ডে কিছু আছে যে মা তোমা বৈ ॥

ব্রহ্ম হতে পরমাণু, সকলি তোমার তনু,

মাগো অগ্র বস্তু ত্রিভুবনে তুমি বিনে আছে কৈ ॥

ব্রহ্মময়ী মা বিশ্বব্যাপিনী, মানস-উপচারগুলির মধ্যেও তিনি অনুহৃত্য ; হৃদি পদ্মাসন
তাঁহার চির আসন, সহস্রার-চুত্য়ামৃতে মায়ের পাণ্ড-অর্ঘ্য দিতে হয়, আচমন করাইতে
হয়, স্নান করাইতে হয়। কিন্তু এ অমৃতও যে মায়েরই পদবিগলিত অমৃতধারা।
অতএব মাতৃ চরণামৃতে মাতৃপূজা কি করিয়া হয়? তাই সাধক বলেন, ‘তোমার

১। মহানির্ব্বাণতন্ত্র, চতুর্দশ উচ্চাঙ্গ।

চরণামৃত্তে তোমারে দিব কি মতে মাগো !' আকাশাদি পঞ্চতত্ত্বও প্রধান প্রকৃতি হইতে সৃষ্ট : তেজতত্ত্বও তিনি :

‘রবিতেন ভূতাস্তরাণ্য দধাসি প্রজাচন্দ্রমন্তেন পৃথাসি ভূয় : ।

দহন্ত্যগ্নির্মুক্তিং বহন্ত্যামাহতিং বা মহাদেবি ! তেজস্রয়ং ত্বন্ত এব ॥’^১

অতএব মাকে ব্রহ্মময়ী বলিয়া জানিলে, তিনি ব্যতীত ত্রিভুবনে আর কিছুই থাকে না। জ্ঞানীর নিকট মায়ের পূজা যেন ‘গঙ্গাজলে গঙ্গাপূজা।’ শুধু তাই নয়, তিনিই যদি সব, তবে কে কাহার পূজা করে ? ‘আমার দেহ দেহী সকল তুমি, তবু কি আর আমি রলেম মাগো !’ বস্তুতঃ তখন ব্রহ্মময়ী ব্যতীত আর কিছুই থাকে না। সবই মা, সবই ব্রহ্মময়ী।

ইহা এক অচিন্ত্য তত্ত্ব। এই তত্ত্ব বাঁহার হৃদয়ে উদ্ভাসিত হইয়াছে, তাঁহার কৃত্যাকৃত্য কিছুই নাই। তিনি পরম কোলাচারী : ‘স্বৈচ্ছাচারঃ শুদ্ধচিত্তঃ স এব ভূবি কৌলরাট্।’ তিনি দিব্যজ্ঞানে প্রতীর্ণিত, তিনি অহরহ মাতৃময়। তাঁহার কাছে উপাসনার কালাকাল বিচার নাই, ‘উপাসনা সর্বকাল’, বিধি-বন্ধনও তাঁহার নাই, ‘নাহি তায় নিষেধ-বিধি, অবিধি সেই সুবিধি।’ দিব্য সন্ন্যাসীর দেহে পৃথিবীর যাবতীয় পুণ্যতীর্থ। তিনি উদার দিগ্-দেশ-কালের বন্ধনমুক্ত। তাঁহার কাছে সব মাতৃময় ; মগের ‘ফরাতারা’, ফিরঞ্জির ‘গড্’ মুসলমানের ‘আল্লা’, শৈবের ‘শিব’, বৈষ্ণবের ‘রাধিকা’—সব তাঁহার চোখে এক মহাশক্তির প্রকাশ। এককে দুই ভাবিয়াই, মন দ্বিধাগ্রস্ত হয়, আসে সংশয় ; দিব্যজ্ঞানী এই দ্বিধা হইতে মুক্ত। পরম ঐক্যবোধে তিনি তন্ময়, তাই তিনি ভেদজ্ঞানের অতীত, তিনি ‘মুক্তোহবিরক্তো নিঃসন্দোহঃ সাচারপয়ো যতিঃ।’—সর্বঘণ্টে তাঁহার দেবী-সন্দর্শন। এই ভাবে প্রতীর্ণিত হওয়াই মাতৃপূজার শেষ লক্ষ্য।

মাতৃপূজার ফলশ্রুতি : সাধন-শক্তি

শক্তি-সাধনায় সাধকের মধ্যে শক্তির বিকাশ অবশ্যস্বাভাবী। অপ্রমেয় শক্তিকে দেহমধ্যে সঙ্কীর্ণ করা শক্তি-সাধনার অগ্রতম উদ্দেশ্য। যে-কোনরূপ ভাবে শক্তিসাধনা করিলে এই দেহেই শক্তির স্ফূরণ ঘটে। পশুভাবের শক্তিপূজায় হৃদয়ে ভক্তির সঞ্চার হয় ; এই ভক্তির শক্তিও অসাধারণ ! কথায় বলে, ভক্তিভেদে পাহাড় টলে। ইহা মিথ্যা নয়। ভক্তির আকর্ষণী শক্তি অপরিমিত। অন্তরে গর্গর প্রেম, মদমত্ত হস্তীর মত পদবিক্ষেপ। ধৈর্য, সহিষ্ণুতা, স্নাত্ত্র ইচ্ছাশক্তি ভক্তি হইতেই সঞ্চারিত হয়।

১। প্রপঞ্চসারতন্ত্র, একাদশ পটল।

এই ভক্তি দৃঢ়তর হয় বীরভাবের সাধনায়। তখন দেহে অলৌকিক শক্তির বিকাশ ঘটে। বীরাচার সাধনায় মন্ত্রসিদ্ধি হইলে :

হৃদয়গ্রন্থিভেদশ্চ সর্বাবয়ববর্জনম্।

আনন্দাশ্রনি পুলকো দেহাবেশঃ কুলেশ্বরী ॥ (তত্ত্বসার)

এখানে একদিকে ভক্তি-চিহ্নের প্রদীপ্ত প্রকাশ : দেহক্ষীতি, আনন্দাশ্র, পুলক, দেহাবেশ, অপরদিকে দৈবী ঐশ্বর্যের প্রকাশ : অর্গিয়া, লঘিমা, প্রাপ্তি, প্রাকাম্য, মহিমা, জৈশিত্ব, বশিত্ব, কামাবশায়িতা। ইচ্ছা করিলে সাধক এই অবস্থায় ভূমণ্ডল করতল-গত করিতে পারেন : কীর্ত্তি ও সম্ভূতি তাঁহার অধীন হয়। এককথায় ঐশ্বরিক ভাবের বিকাশ সাধকের মধ্যে দেখা দেয়। সিদ্ধির এই অবস্থায় জৈশ্বর-ভূমিকায় অবস্থিতি হয় বলিয়া, সাধকের হৃদয়ে চিৎ-শক্তির উন্মেষ হয়।

দিব্যভাবের সাধকের সিদ্ধি অনন্তসাধারণ ; তাঁহার সাধন-শক্তি আরও বিস্তারিত। ভক্তিতে তাঁহার অবিচলিত প্রতিষ্ঠা তো থাকেই, উপরন্তু ভক্তির দিব্যভাবগুলি একসঙ্গে তাঁহার মধ্যে বিকাশপ্রাপ্ত হয়। সে এক হৃদীপ্ত সাত্বিক ভাব ! পুলক, অশ্র, শ্বেদ, কম্পের একত্র প্রকাশ। অনিমা-লঘিমা দি শক্তির ঐশ্বর্য্য তিনি সংযত করেন—ক্রমে এক দিব্য শান্ত্যভাবের প্রকাশ হইতে থাকে। মুহূর্মূহ সমাধি, মুহূর্মূহ আত্মহার্য্য ভাব। ক্রমশঃ জ্ঞানের আলোকে হৃদয় পরিপূর্ণ হইয়া উঠিতে থাকে ; জ্যোতির প্রকাশে মুখ-মণ্ডল জ্যোতির্মণ্ডিত হইয়া উঠে ; জীবন দিব্যছন্দে পরিপূর্ণ হয়। এই অবস্থাতেই জ্ঞানদীপ জালিয়া সাধক ব্রহ্মময়ীর মুখ দেখেন, তখন সমগ্ৰ ভুবন ব্রহ্মময়ী হইয়া যায়, সাধক নিজেকে আর উপাস্তা হইতে পৃথক জ্ঞান করেন না : তিনিও ব্রহ্মময়, সাক্ষাৎ ব্রহ্মময়ী ; শরম শাস্ত, নিষ্কল, নিরূপাধি। তখন তিনি নিষন্দ, শুদ্ধচিত্ত, পরমহংস।

শাস্ত্রপদাবলীর ‘সাধন-শক্তি’ অধ্যায়ে, শক্তি-সম্পাতে যে স্নদৃঢ় ভক্তি, যে অগ্রমেষ নির্ভরতা ও যে দিব্য জ্ঞানের বিকাশ হয়, তাহাদের বাস্তব প্রকাশ ঘটিয়াছে। ‘ভক্তির ভেলায়’ আরও থাকায় সাধক আর তরঙ্গাভিঘাতে কাঁভর নহেন, চঞ্চল নহেন। তিনি নির্ভয়, অধ্যাত্ম শক্তিতে বলীয়ান। দিব্যশক্তির কেন্দ্রে অবস্থিত বলিয়াই মায়্যা-শক্তির অকুটিভঙ্গ তাঁহার নিকট তুচ্ছ, মায়ার আবরণ উন্মুক্ত। তাই প্রদীপ্তকণ্ঠে তিনি বলেন,

আমি কি আটাশে ছেলে !

ভয়ে ভুলব নাকো চোখ রাঙালে !

মাতৃ-চরণে তাঁহার স্নদৃঢ় প্রতিষ্ঠা। তিনি ‘সিদ্ধ-সেবায় বদ্ধ’। এই একতানতা হইতে বিচ্যুত করিবার শক্তি কাহারও নাই :

প্রসাদ বলে হৃৎকমলে বেঁধেছি তোমারে ।

তুমি ছাড়াও দেখি, পার কেমন রায়প্রসাদের গিরে ॥

মাতৃ-ভক্তির একতানতা থাকে বলিয়াই, সাধক সাংসারিক কোন দুঃখেই বিচলিত হন না। সুখ-দুঃখ তাঁহার নিকট সমান, মনের আগুনও নির্বাপিত। বিষয়াসক্তি নয়, মাতৃভাবাসক্তিতে তিনি তন্ময়। তাই বিষয়-মধু তাঁহার নিকট তুচ্ছ :

বিষয়ে আসক্ত হয়ে বিষের কুপে উল্‌বো না গো !

সুখ দুঃখ ভেবে সমান মনের আগুন তুলবো না গো ! (রায়প্রসাদ)

মন্ত্রসিদ্ধি হইলে সাধক কেবল ইষ্টের শক্তিই লাভ করেন না, তখন ইষ্টকে বশীভূত করার ক্ষমতাও তাঁহার জন্মে : প্রথমতঃ যে শক্তির নিকট সাধকের মিনতি, আশ্বিনীদেব—শেষ পর্য্যন্ত সেই শক্তিই তাঁহার বশীভূত। তাই নির্ভয়ে তখন সাধক নিজের মায়ের সহিত ‘সাধন-সমরে’—অবতীর্ণ হন : তখন ‘মায়ে-পোয়ে ঘনু’, ‘মায়ে-পোয়ে মোকদ্দমা’, মা ও সন্তানের যুদ্ধ। সন্তানের আছে জ্ঞানের ধনু, ভক্তির ব্রহ্মবাণ, তাই অবশুস্তাবী জয়ের প্রত্যাশায় তিনি বলেন,—

বারে বারে রণে তুমি দৈত্যজয়ী

এইবার আমার রণে এস ব্রহ্মময়ী,

ভক্ত রসিকচন্দ্র বলে, মা তোমারি বলে

জিনবো তোমারে । (রসিকচন্দ্র রায়)

সাধন-শক্তির চরম প্রকাশ জ্ঞান-প্রতিষ্ঠায়, বিবেক-খ্যাতিতে। তখন সাধক নিজেই বিরাট-স্বরূপে অধিষ্ঠিত : জ্ঞান-বিচারে তাঁহাকে পরাজিত করে, এমন কেহই আর অবশিষ্ট থাকে না। সব ব্রহ্মময়। ইহা লয়-মুক্তির অবস্থা। এই অবস্থায় সাধক বলেন, ‘এবার কালী হোমায় খাব’ ;

ডাকিনী ঘোগিনী দিয়ে তরকাবী বানায়ে খাব ।

তোমার মুণ্ডমালা কেড়ে নিয়ে অঙ্গলে সন্তার চড়াব ॥

হাতে কালী, মুখে কালী, সর্কান্ধে কালী মাখাব । (রায়প্রসাদ)

ইহা চরম মুক্তির কথা, সাধকের স্ব-স্বকপতায় লীন হইবার ইঙ্গিত। শক্তি-সাধনার ইহা শেষ অবস্থা হইলেও, যেহেতু শাক্তপদাবলীতে সন্তান ও মাতৃভাবরূপ বৈতণ্যের প্রাধান্য, তাই শেষ পর্য্যন্ত সাধক এ লয়-মুক্তির প্রত্যাশী হন নাই। তাঁহার বলিয়াছেন, ‘নির্বাণে কি ফল বল না।’ তাঁহাদের শেষ আকাজ্ঞা,—

খাব খাব বলি মাগো উদরস্থ না করিব ।

এই হৃদি-পদ্মে বসাইয়ে মনোমানসে পূজিব ॥ (রায়প্রসাদ)

শান্তিপদাবলী ও শক্তিসাধনা

শান্তিপদাবলীর কাব্যমূল্য

[এক]

ধর্ম ও কাব্য

ঐশী উপলব্ধি মানব-জীবনের এক মহত্তম উপলব্ধি। যুগযুগান্ত ধরিয়া ইহা মানুষের মধ্যে প্রেরণা সঞ্চার করিয়া আনিতেছে। বিরাট বিশ্বলীলার দিকে দৃষ্টিপাত করিয়া মানুষ বিশ্বয়ে অভিভূত হইয়াছে, ভয়ে বিহ্বল হইয়াছে, আনন্দে আত্মহারা হইয়াছে। হৃদয় দিয়া তাহার। অনুভব করিয়াছে, এই বিরাট সৃষ্টি খামখেয়ালী নয়, সুসজ্জল নিয়মের অধীন হইয়াই সৃষ্টির এত বৈচিত্র্য। এই সৃষ্টির পশ্চাতে এক অলক্ষ্য মহাশক্তি ক্রিয়া করিয়া চলিয়াছেন : ঋতুরঙ্গের সঙ্গে সঙ্গে, মহাসুধির তরঙ্গ-আন্দোলনে, গগনের মেঘাঞ্জন নীলিমায়, কস্মব্যস্ত প্রাণি-জীবনে সেই চক্রেয়, অদৃশ্য মহাশক্তির লীলা। তাঁহারই ইঙ্গিতে সূর্য্য কিরণ দিতেছে, চন্দ্র স্নিগ্ধ জ্যোতিঃ বিস্তার করিতেছে, মেঘ জলদান করিতেছে, অরণ্য-বৃক্ষ-শুভ্রা শ্রামশোভায় পরিপূর্ণ হইয়া উঠিতেছে :

যদুয়াদ্বাতি বাতোহপি সূর্য্যস্তুপতি যদুয়াং

বর্ষন্তি ভোয়দাঃ কালে পুষ্পন্তি তরবো বনে ॥ (মহানির্ব্বাণতন্ত্র)

তিনিই সর্ব্বভূতান্তরাআরূপে সূর্য্য-সোমে, পর্ব্বতে-পয়োধিতে, জড়ে ও জীবনে লীলা করিতেছেন। এই মহাশক্তি একদিকে ভীষণ, ভয়ঙ্কর ‘মহন্তুং বজ্রমুত্তম’, ‘ভীষণং ভীষণানাং’, অত্রদিকে ‘আনন্দরূপমমৃতম্’, ‘মধুরং মধুরাণাম্’। সমগ্র সৃষ্টির পশ্চাতে এই অনিদেষ্ঠ, অনির্ব্বচনীয় শক্তির স্বীকৃতিই জীবের আন্তিক্য বৃদ্ধি।

জগতের অগণিত সাধক দৃশ্যের তপস্রার পথে অগ্রসর হইয়া এই রহস্যময় শক্তির স্বরূপ উপলব্ধি করিয়াছেন। ধর্ম্মশাস্ত্র সেই অমুভূতির প্রকাশ। এই অমুভূতিকে নিছক কপোল-কল্পনা বলা চলে না। যাহা হৃদয়ের অমৃত-রসায়ন, যাহাকে লাভ করিবার জগ্ন সাধকের প্রাণান্তকর প্রয়াস, যাহাতে এত শাস্তি, এত আনন্দ, এত পরিতৃপ্তি, তাহাকে মিথ্যা বলা যায় কেমন করিয়া? যাহার জগ্ন মানুষের নয়ন মুহুমূহু অশ্রুদ্বন্দ্বল হইয়া উঠে, স্তম্ভীর পুলক-বেদনায় হৃদয় পরিপূর্ণ হয়—যাহাকে পাইয়া চিন্ত-ভ্রমর কমলমধু-পানোচিত তনয়তা লাভ করে, তাহা মিথ্যা নয়। এমন

আকুল-করা ক্রন্দন, এমন প্রগাঢ় ব্যাকুলতা, এমন সুগভীর চাওয়া-পাওয়ার কামনা যদি মিথ্যা হয়, তাহা হইলে মিথ্যা হইতেও মিথ্যা হইয়া পড়ে মানবীয় কামনা-বাসনা, মানুষের চাওয়ার আকাঙ্ক্ষা, পাওয়ার পূলক। জীবের জন্ত জীবের আকর্ষণ যদি সত্য হয়, তাহা হইলে অধিকতর সত্য মহাপ্রাণের জন্ত প্রাণের আকর্ষণ। বিশ্বব্যাপ্ত আনন্দের আনন্দ, সুন্দরের সুন্দর, অথও মহাপ্রাণের জন্ত মানুষের অভিলাষ, তাঁহাকে বুঝিবার প্রিয় চেষ্টা এবং তাঁহার উপলব্ধিই ধর্ম।

উপলব্ধির বস্তু বলিয়াই ধর্ম কাব্য সাহিত্যের অগ্রতম বিষয়। প্রত্যেক দেশেই ধর্মবোধ হইতেই সাহিত্যের গোড়াপত্তন হইয়াছে। সংশয় যখন প্রশ্ন তুলিয়াছে, তখনও সেই সংশয়কে দূর করিবার জন্ত ('Justify the ways of God to men') ধর্ম-সাহিত্য রচিত হইয়াছে। সত্য, শিব ও সুন্দরকে অনুভব করিয়াই মানুষ ক্ষান্ত হয় নাই, সেই অনুভূতিকে কাব্য করিয়া প্রকাশ করিয়াছে। বেদের কবিত্বময় হুক্ত, 'ব্রাহ্মণের' আখ্যান, পুরাণের কাহিনী, অসংখ্য স্তোত্র, বাইবেলের Psalms ও সোলোমন-গীতি, সুফী সাধকের রুবাইয়াৎ, বৈষ্ণব পদাবলী প্রভৃতি ধর্ম-সাহিত্য হইলেও শ্রেষ্ঠ সাহিত্যের পর্যায়ভুক্ত। ইহার কারণ, এগুলি আত্মিক কামনার সুন্দর বাণীরূপ। আর্ট সৌন্দর্য-প্রকাশের বাহন বটে, তাহা আবার আত্মার অনুভূতি প্রকাশেরও বাহন; বিশ্ব-সৌন্দর্যের মাধ্যমে মানব হৃদয় যাহাকে ধারণা করিতে চায়, তাহারও প্রকাশ-বাহন : "Art for Art's sake certainly—Art as a perfect form and discovery of Beauty ; but also Art for the soul's sake, the spirit's sake and the expression of all that the soul, the spirit wants to seize through the medium of beauty" (Srie Aurobindo on 'Art for Art's sake')

রস সৃষ্টি দ্বারা আনন্দ প্রদান করাই কাব্যরচনার অগ্রতম লক্ষ্য। কিন্তু রসসৃষ্টির উপকরণরূপে 'ধর্ম' বস্তুটিকে অনেকেই নীরস বলিয়া মনে করেন। তাহার কারণও যে না আছে, তাহা নয়। তবে ধর্মকে সব সময় যতটা নীরস বলিয়া গণনা করা হয়, ততটা নীরস মনে করিবার হেতু নাই। ধর্মাচরণরূপে যাহাকে জ্ঞানের বিষয় করা হয় যাহাকে যোগমার্গে অনুভব করিবার চেষ্টা করা হয়, অথবা যাহাকে ভক্তির ডোরে বাঁধা হয়, তিনি রসস্বরূপ, আনন্দস্বরূপ। তিনি ব্রহ্মই হউন, ঈশ্বরই হউন বা লোক সম্পর্কে প্রেমিক বা জননীই হউন—সর্বক্ষেত্রেই তাঁহার রস-সত্তা অগ্নান। তাঁহার সাধনও শুদ্ধ জ্ঞান মাত্র নয়, নীরস যোগ-বাগ নয়, কেবল আত্মস্থানিক পূজা-অর্চনা নয়। বিশেষ করিয়া রসেশ্বরী বা রাসেশ্বরীর সাধনা সর্বথা ভাবাপ্রসঙ্গী ও রসাপ্রসঙ্গী। অন্তএব সাধ্য ও সাধন উভয়ই যখন রস-কেন্দ্রিক, তখন তদ্বিষয়ক কাব্যও স্বাভাবিক

ভাবেই রসোত্তীর্ণ হইয়া উঠিবার দাবী রাখে। ‘অখিল রসামৃতসিদ্ধি’ই ধর্মমূলক কাব্যে রসবিন্দুরূপে প্রকাশিত হন। এই জন্তই ধর্মমূলক রচনা নিছক ধর্মশাস্ত্র হইয়া থাকে না, অনেক সময় তাহা কাব্য পদবাচ্য হইয়া উঠে।

কাব্যবিচারের মাপকাঠি ‘জীবন’

কাব্যোৎকর্ষ বিচারের শ্রেষ্ঠ কষ্টিপাথর ‘জীবন’। জীবনের বহুবিচিত্র প্রকাশই সাহিত্য। যে সাহিত্য জীবনরসে পরিপূর্ণ, তাহাই শ্রেষ্ঠ সাহিত্য: ‘We care for literature primarily on its deep and lasting human significance. A great book grows directly out of life; in reading it we are brought into large, close and fresh relations with life and in that fact lies final explanation of its power’ (Hudson).

জীবনের দৃষ্টিকেই হইতে বিচার করিতে গিয়াও. অনেকে ধর্মকে জীবন হইতে বিচ্ছিন্ন মনে করিয়া ধর্মগ্রন্থকে কাব্য বলিতে দ্বিধাবোধ করেন। বিশেষতঃ ইউরোপে ধর্ম জীবন হইতে বিচ্ছিন্ন, ইহা সেখানে রবিবারের আচরণীয় অনুষ্ঠান মাত্র। এইজন্য পাশ্চাত্য সমালোচকের বিচারে ধর্মমূলক গ্রন্থাদির কাব্যমূল্য সংশয়িত।

কিন্তু ভারতীয় ধর্ম সম্পর্কে এ অভিযোগ কোনক্রমেই খাটে না। এখানে ধর্মবোধ জীবনের সহিত ওতপ্রোত, জীবন ধর্মের সহিত অঙ্গাঙ্গিভাবে গ্রথিত। ভারতীয় সাধক জীবনকে পরিহার করেন নাই বলিয়াই তাঁহাদের লেখনীতে ‘গুহাহিত গহবরেষ্ঠ পুরাণ’-এর প্রকাশও কাব্য হইয়া উঠিয়াছে। ভারতের মহাসৌভাগ্য যে, এ দেশের অধিকাংশ সাধক জীবন-দ্রষ্টা কবি। কবি ও ঋষি শব্দ এ দেশে সমার্থক। বৈদিক ঋষি কবি, তাই বৈদিক হস্ত কবিত্বময়; উপনিষদের ঋষি কবি, তাই ব্রহ্ম তাঁহাদের দৃষ্টিতে আনন্দস্বরূপ। তাঁহারা বলেন, আনন্দ হইতেই জীব ও জগতের উদ্ভব, ‘আনন্দোহ্যেব ঋষিমানি ভূতানি জায়ন্তে’,—এই আনন্দস্বরূপই জগৎ বাঁচে, এই আনন্দেই জগৎ জীন হয়। তাঁহাদের দৃষ্টিতে ‘ইয়ং পৃথিবী সর্বেষাং ভূতানাং মধু’, ‘সর্বশচ মধুমতী’। ঋষদ-উপনিষদের ঋষিগণ সকাম হইয়া, ত্রীকাম হইয়া এই জগতে বাঁচিয়া থাকিবার আগ্রহ প্রকাশ করিয়াছেন, বলিয়াছেন, ‘জীবৈম শরদঃ শতম্।’ এ প্রার্থনা জীবন-প্রেমিকেরই প্রার্থনা। এদেশের বেদ-উপনিষৎ শুধু ধর্ম গ্রন্থ নয়, কাব্য।

তাত্ত্বিক সাধকের দৃষ্টিতে জীবন

তাত্ত্বিক সাধকগণও এই দৃষ্টিভঙ্গী লইয়াই জীব ও জগৎকে সন্দর্শন করিয়াছেন। আনন্দময়ী মা নিখিল বিধে আনন্দের বাজার সাজাইয়া বাখিয়াছেন, জীবনে সেই আনন্দময়ীরই লীলা। শক্তি-সাধনার বীজমন্ত্রগুলি একাক্ষরী ধ্বনি হইলেও, প্রত্যেকটি মন্ত্রের মধ্যে এই সত্যই নিহিত—মায়েরই সৌন্দর্য্য, মাধুর্য্য, এই বিশ্ব পরিপ্লাবিত।

‘হ্রীং’ বীজমন্ত্রটির মধ্যে হ, র, ঙ্র, বিন্দু এই চারিটি বর্ণ আছে। তাত্ত্বিক বীজ নির্ধার্তুর মতে ‘হ’ আকাশের প্রতীক, ‘র’ বলিবীজস্বরূপা সুবর্ণাদিবুক্ত ভূমণ্ডলের প্রতীক, ‘ঙ্র’ অনন্তরূপ পাতালের প্রতীক, আর বিন্দু অমৃতের প্রতীক। ‘হ্রীং’ বীজমন্ত্রের দেবতা ‘ভুবনেশ্বরী’—তিনি স্বর্গ-মর্ত্য-পাতালের অধীশ্বরী, কেবল অধীশ্বরী নহেন, তাঁহারই অমৃতধারায ত্রিভুবন পরিপ্লাবিত। ‘হ্রীং’ মন্ত্রের মনন এই মহাভাবের মনন, এই মন্ত্রের গৃঢ়ার্থ উপলব্ধিই মন্ত্র-চৈতন্য, চিন্তায় ও কন্ডে এই মহাভাবের প্রতিফলনই সিদ্ধি। যাহারা এ মন্ত্রে সিদ্ধ হন, জীব ও জগৎকে তাঁহারা মহাশক্তি হইতে ভিন্ন মনে করেন না; তাঁহারা এই সত্য উপলব্ধি করেন, জগতে ও জীবনে সেই শক্তিকণা ‘পরমানন্দময়ী’, ‘রসেশ্বরী’র লীলা চলিতেছে।

তন্ত্র-সাধনা রিক্ত বৈরাগ্যের সাধনাও নয়, পার্থিব ঐশ্বর্য্য ও শক্তি এবং সেই সঙ্গে জ্ঞান সাধকের প্রার্থনীয়। শক্তির আধিভাবে জীবদেহে অবগুই ইহাদের আধিভাব ঘটে। সাধকদের মধ্যে কেহ হন কর্ম্মী, কেহ হন অমিত শক্তিদর, কেহ হন জ্ঞানী। আমি বিবেকানন্দ মায়ের ঘোর বপের উপাসক—তিনি কর্ম্মী সাধক। পরমহংসদেব জ্ঞানী। তাঁহার জ্ঞান জগৎ-কল্যাণে নিয়োজিত। তাত্ত্বিক সাধকের চিত্ত ব্যানানন্দে বিভোর, প্রজ্ঞালোকে সমুদ্ভাসিত, কিন্তু তাঁহার দৃষ্টি সকল সামাজিক সমস্যা, দুঃখ ও প্রেমের উপর নিপতিত। ইহাই তন্ত্র-সাধনার বিশিষ্টতা। তাত্ত্বিক সাধক জীবন-সাধক যোগী, তিনি গীতোক্ত গৃহস্থ সন্ন্যাসী এবং কবি।

উপরন্তু সাধকগণের উপাস্তা দেবী কুণ্ডলিনী শ্রবণ-মধুর ছন্দোবদ্ধ চাক্ষুষ্যের উৎস। এই দেবী নানা ছন্দে স্রুচক কাব্য রচনা করিয়া, অব্যক্ত মধুর শব্দ তুলিয়া মূল্যধারে বিরাজ করেন :

কুজস্তী কুলকুণ্ডলী চ মধুরং মতালিমালাফুটং

বাচঃ কোমলকাব্যবন্ধ-রচনাভেদাদি ভেদক্রেমঃ। (ষট্চক্রনিরূপণ)

ভাস্কর সাধকমাত্রই কবি

তাই শক্তির উপাসক সাধক স্বাভাবিক ভাবেই কবিত্বশক্তির অধিকারী হইয়া উঠেন। পূর্ণানন্দ স্বামীর ‘ষট্ চক্রনিরূপণ’ গ্রন্থে দেখানো হইয়াছে, দেহস্থ ষট্চক্রের যে-কোন চক্রাধিষ্ঠাত্রী শক্তির উপাসকমাত্রই ‘বাচামিশো নরেন্দ্রঃ স ভবতি’। আধার-কমলস্থিত শক্তির সাধক—‘বাক্যৈঃ কাব্যপ্রবন্ধৈঃ সকলস্বরংগরূপং সেবতে’; স্বাধিষ্ঠান পদ্মের শক্তির উপাসক, ‘গঠৈঃপ্রবন্ধৈঃবিরচয়তি’; মণিপুর চক্রের সাধকের সম্পর্কে বলা হইয়াছে, ‘বাণী ভক্ত্যামনাজে বিলসতি’; অনাহত পদ্মের উপাসক, ‘গঠৈঃপদ্ম পদাদিভিঃ সততং কাব্য্যধারাবহঃ’; বিশুদ্ধাখ্য পদ্মের ধ্যানী সাধক, ‘কবি বাগ্মী জ্ঞানী চ ভবতি’; আজ্ঞাচক্রে প্রমুদিত-মনা সাধক, ‘সর্বশাস্ত্রার্থবেত্তা’,—‘বাক্শুদ্ধি তাঁহার করতলগত’। যে কোন ভাবে শক্তি-সাধনার অবশ্যস্তাবী ফল সূচল ভ কবিত্ব-শক্তি। কারণ, শব্দে ও ছন্দে শক্তির প্রকাশ।

কাজেই তত্ত্বের ধর্ম ও উপাসনা, সাধককে জীবন-দ্রষ্টা কবিকপেই প্রতিষ্ঠিত করে। নিরুত্তর দিকে অঙ্গুলিনির্দেশ করিলেও, প্রত্যেক সাধক জাগতিক দুঃখ ও আনন্দের প্রত্যস্ত সীমা সন্দর্শন করেন। ভারতীয় ধর্ম ও নীতিশাস্ত্রে সন্তোগের সুখ ও মুক্তির আনন্দ সমান সুরে বাজে। এ দেশের ধর্মমূলক নীতিশ্লোকগুলি পর্য্যন্ত বহুপরীক্ষিত মনস্তত্ত্ব বিশ্লেষণের উপর প্রতিষ্ঠিত। বেদ, উপনিষৎ, পুরাণ, গীতা ও দেবদেবীর স্তোত্রাবলী জীবনবাদের ভিত্তিতে রচিত। তত্ত্বশাস্ত্ররূপ ধর্মগ্রন্থও জীবন-সাধক কবির রচনা। এই জন্তই এগুলি তথাকথিত তত্ত্বের কর্বশ উক্তি মাত্র নয়, বহু বিচিত্র জীবনের মধুমত্তমা কবি-বাণী। তত্ত্বের ধ্যান, স্তবস্ততি, কুণ্ডলিনী-শক্তি ও শিবপুর বর্ণনা, এবং অভিষেক ও অন্তর্ধারার মন্ত্র চমৎকার কবিত্বপূর্ণ।

শাক্তপদাবলী শক্তিসাধনা ও শক্তি-তত্ত্বের সঙ্গীত-মূর্তি হইলেও কাব্য হিসাবে ইহাদের মূল্যও অবজ্ঞেয় নয়। ধর্মকথার আবরণে মানবজীবনের বিচিত্র সুখ-দুঃখ আশা-কামনা, অভিজ্ঞতার কথায় এগুলি পরিপূর্ণ। ধর্মের পথে পরিকল্পণ করিতে করিতেও সাধক কবি যে বস্তুনিষ্ঠা, যে মর্ত্যাপ্রীতির চিহ্ন এই গীতাবলীতে চিহ্নিত করিয়া রাখিয়াছেন, তাহা কোন কোন স্থলে শ্রেষ্ঠ কবি-কৃতির পর্য্যায়ভুক্ত হইতে পারে

শাক্তপদাবলীর ক্রটি

কাব্যমূল্য বিচারে শাক্তপদাবলীর কতকগুলি ক্রটি অবশ্যই দৃষ্টি আকর্ষণ করে। বিষয় ও প্রকাশভঙ্গি এই দুই লইয়াই রচনা। রচনার সৌন্দর্য ও আকর্ষণ প্রধানতঃ নির্ভর করে মনোহর বিষয়ের ভঙ্গিমায় প্রকাশে। শ্রামাসঙ্গীতের বিষয়বস্তু ধর্মতত্ত্ব, বিশেষ করিয়া দ্বন্দ্ব সাধনার তত্ত্ব; ইহা কাহাকেও আকর্ষণ করে, কাহাকেও করে না। শক্তির তত্ত্ব কি, তাঁহার প্রকৃতি কি, তাঁহাকে উপাসনা করিবার পদ্ধতি কি,—আর্ন্ত, জিজ্ঞাসু ও জ্ঞানী ব্যতীত তাহা জামিবার মাথাব্যথা কাহারও নাই। অর্থার্থী অর্থকামী হইয়া শক্তির উপাসনা করেন, তাঁহাদের আকর্ষণ অন্তর্য্যমিকে। শিল্পরসিক কাব্যামোদীর নিকট ধর্মতত্ত্ব গুরুত্বহীন; কারণ সাহিত্য সৃষ্টির ব্যাপারে জ্ঞানের বিষয় গোণ, ভাবের বিষয়েবই প্রাধান্য। ভাবের বিষয়েরও আবার ইতরবিশেষ আছে, উৎকর্ষ অপকর্ষ আছে। ভক্তির উপর যে ভাব প্রতিষ্ঠিত, কাব্য-রসিক তাহাকেও ‘এহো বাহু’ বলেন। শাক্তপদাবলীর আশ্বাশ্রয় ভক্তিরস, শক্তিসাধকের প্রার্থনীয় ঋণানচারিণী ভয়ঙ্করী ভৈরবীর কণ্ঠা; তাঁহাদেব—‘আখি ঢুল ঢুল রজনীদিনে, কালীনাশানুতপীষ্মানে’, কাব্যবিচারের কষ-পাথরে কোনটাই তেমন উজ্জ্বল রেখাপাত করে না।

ভাব প্রকাশের দিক হইতেও শাক্ত পদকর্তাগণ শিল্প-বোধের পরিচয় প্রদান করেন নাই। শাক্ত সঙ্গীতে পুস্তিত বাক্যের প্রয়োগ নাই, ‘রসনারোচন রুচির পদ’-এর বিজ্ঞাস নাই; ‘শ্রবণ-বিলাস’ স্পন্দনেও পদগুলি স্পন্দিত নয়। যে ভাষা ও ছন্দ সামান্য কথার মধ্যেও অসামান্য ব্যঞ্জনা সৃষ্টি করিবে, বাহা মানুষের জীর্ণ বাক্যকে—

‘অর্থের বন্ধন হতে নিয়ে তারে যাবে কিছু দূর
ভাবের স্বাধীন লোকে, পক্ষবান অশ্বরাজসম
উদ্দাম সূন্দর গতি—’ (ভাষা ও ছন্দ : রবীন্দ্রনাথ)

—তাহারও আশ্বাস শাক্তপদে নাই।

সাধক কবিগণ সাধন-রহস্তকে প্রকাশ করিতে গিয়া শব্দালঙ্কারে ও অর্থলঙ্কারের আশ্রয় গ্রহণ করিয়াছেন, বক্তব্যকে সরল করিতে গিয়া অল্পপ্রাণ, যমক, উপমা, রূপক, দৃষ্টান্ত প্রভৃতি অলঙ্কার-সজ্জায় বাণীকে সজ্জিত করিয়াছেন। অলঙ্কার-প্রয়োগের এই বাহুল্য যে-কোন সাধারণ লোকেরও দৃষ্টি আকর্ষণ করে। কিন্তু এই অলঙ্কার-প্রয়োগে সূক্ষ্ম রুচি বা সৌন্দর্য বোধের পরিচয় কোথায়? কাব্য-সাহিত্যে অলঙ্কার গূঢ়তর সৌন্দর্য্যের ইঙ্গিত প্রদান করে, ভাষা-দেহকে অপূর্ব সুষমায় মণ্ডিত

করিয়া অনির্বাচ্য ভাবের ব্যঞ্জনা সৃষ্টি করে। এইজগ্ৰহই অলঙ্কারিকেরা বলেন, ‘কাব্যং গ্রাহমলঙ্কারাৎ’ (বামন)। কিন্তু অলঙ্কার যদি তৎপরিবর্তে কাব্য-দেহকে ভারাক্রান্ত করিয়া তোলে, তাহা হইলে অলঙ্কার-প্রয়োগের সার্থকতা থাকে না। অলঙ্কারের বহু‘উষর সৌন্দর্য্য সৃষ্টির প্রতিবন্ধক, ঔচিত্যবোধের অভাব ব্যঞ্জনার অবরোধক। শাক্ত গীতাবলীর বহু পদে অলঙ্কার সৌন্দর্য্যের স্ফূটন না হইয়া গুরুভারে পরিণত হইয়াছে; কাব্য-দেহের প্রসাধক অঙ্গদ-বলয় ঘেন-শৃঙ্খল হইয়া উঠিয়াছে। কয়েকটি দৃষ্টান্ত উদ্ধার করিলেই এ বিষয় স্পষ্টতর হইবে। যেমন,

(১) হৈমবতী হর-বরণী, হরতি হুর্গতি হুর্গে হুঃখনাশিনী।

মহিষাসুরমর্দিনী মহেশ্বরী মম মন-মানস-পূর্ণকারিণী ॥ (অমুপ্রাস)

(২) ঘরে এলে চণ্ডী, গুনবো আমরা চণ্ডী। (যমক)

(৩) মন-সেতারে রাজা রে তার, তারা তারা বলে।

কাল বন্ধন করিতে তোরে আসে রজ্জু নিয়ে করে ॥ (রূপক)

—শাক্ত সঙ্গীতে এইরূপ অসার্থক অলঙ্কার প্রয়োগের দৃষ্টান্ত অনেক পাওয়া যাইবে।

সর্বোপরি শাক্ত সঙ্গীতাবলীর মধ্যে যে একটানা একঘেষিমি আছে, তাহা আরও বিরক্তিকর। ভিন্ন ভিন্ন কবি-রচিত একই ভাবের অসংখ্য পদ শাক্তপদাবলীতে পাওয়া যায়, এমন কি একই কবি একই ভাবের বহু পদ রচনা করিয়া চলিয়াছেন, এরূপ দৃষ্টান্তও দুর্লভ নয়। ভাবের বহু বিচিত্রতায় শাক্তপদাবলী বহুবিচিত্র হইয়া উঠে নাই, বরং বৈচিত্র্যের অভাবে তাহা অকচিকর হইয়া উঠিয়াছে। একই ভাবের বর্ণনা পাঠ করিতে করিতে কান ও মন উভয়ই পরিশ্রান্ত হয়। কি জননীর ব্যাকুলতার চিত্রাঙ্কনে, কি ভক্তের আকৃতি বর্ণনে, কি জীবের বদ্ধাবস্তার দুর্গতি চিত্রণে, কি মাযের রূপ ও স্বরূপ উদ্ঘাটনে—‘extraordinary monotony’ যে-কোন পাঠকের বিরক্তি উৎপাদন করে।

কবির রবীন্দ্রনাথের ধর্মসঙ্গীতগুলির আলোচনা করিতে গিয়া অজিত চক্রবর্তী মহাশয় ধর্ম-সঙ্গীতের কতিপয় দোষ-ত্রুটির উল্লেখ করিয়াছেন : ‘কেবল উপমা, অমুপ্রাস অলঙ্কারের ঘটা, শব্দের চাতুর্য্য এবং ভবের কচকচি তাহাকে এমনি ভারাক্রান্ত করিয়া রাখে যে, আপাদমস্তক গহনামণ্ডিত দেহের মত, তাহার গড়ন যে কেমন, সৌন্দর্য্য যে কেমন, তাহা বুঝবার জো নাই।’ (কাব্যপরিক্রমা)

শাক্ত সঙ্গীতাবলীর মধ্যেও প্রতিবাদী সমালোচক অমুরূপ দোষ-ত্রুটির সন্ধান পাইবেন, সন্দেহ নাই। কিন্তু তৎসত্ত্বেও শাক্তপদাবলী কাব্যগুণ-বিরহিত নয়। সুধী সমালোচক ডঃ সুধীরকুমার দাশগুপ্ত শাক্তপদাবলীর রস-বিচার করিয়া

দেখাইয়াছেন, শাক্ত গীতাবলীতে বাৎসল্য, বীর, অদ্ভুত, দিব্য ও শাস্ত্রসের আশ্বাদন লাভ করা যায়। ‘শাক্ত সাধনার মূলে বিচিত্র তন্ত্রাচার ও যোগাচার থাকিলেও শাক্তপদাবলী বেন পঙ্ক ও সলিলের উপরে প্রস্ফুটিত পদ্মের শোভা! যে দেখে সে-ই মুগ্ধ হয়।’ (কাব্যালোক)

এই উক্তিটি সমর্থন করিয়া লইয়াই অপর কয়েকটি দিক হইতে আমরা শাক্ত গীতাবলীর কাব্য-মূল্য-নিরূপণে ব্রতী হইতেছি।

॥ দুই ॥

শাক্ত সঙ্গীত জীবন রসাত্রয়ী কাব্য

ষে-ধর্ম সম্পূর্ণরূপে দেহ ও জীবনাপ্রিত, তাহাই শাক্তপদাবলীর উপজীব্য; এইজন্য শাক্তপদাবলী ধর্মতত্ত্ব-প্রধান হইলেও জীবন রসাত্রয়ী। শক্তির সাধক ভুক্তিও চাহিয়াছেন মুক্তিও চাহিয়াছেন, তাঁহাদের আরাধ্য দেবী ‘ভুক্তি-মুক্তি-প্রদায়িনী’। শাক্তপদাবলীতে অবশ্য ভুক্তির আকাঙ্ক্ষা নাই, মুক্তির আকাঙ্ক্ষাই প্রবল; সাধক এখানে ত্রীকাম নহেন, মেধাকাম—বিশেষ করিয়া মাতৃরূপাই তাঁহাদের কাম্য। ‘ঐরিন্মুখে’ তাঁহাদের বিতৃষ্ণা। কিন্তু তাই বলিয়া জগতকে তাঁহারা পরিহার করেন নাই। জগতের নিম্পেষিত জনগণের প্রতি তাঁহাদের অসীম মমত্ব-বাধ। পারিবারিক জীবনের তুচ্ছাতুচ্ছ বিষয়ের অভিজ্ঞতা, লোক-লৌকিকতা-জ্ঞান, সমাজ-চেতনা—সবই তাঁহাদের আছে। লোক-জীবনের ক্রোড়া-কোহুক, সমাজ-জীবনের উৎসবধ্বলাও তাঁহাদের দৃষ্টি এড়ায় নাই। পাশাখেলা, গ্রাবু খেলা, ঘুড়িওড়ানো, শিকারধরা—সব বিষয়েই শক্তির সাধক ও ভক্ত অভিজ্ঞ, এমন কি ‘ভানুমতির ভেঁকি,’ ‘কলুর বলদে’র ঘানিটানাও তাঁহারা দেখিয়াছেন। এইদিক হইতে শাক্তপদাবলীকে বহু বিচিত্র জীবনের চিত্রশালা বলিলে অত্যুক্তি করা হয় না।

পারিবারিক চিত্র

শাক্ত সঙ্গীতগুলিতে পারিবারিক জীবনের সুখদুঃখের রাগিণী বিচিত্র সুরে বাজিয়া উঠিয়াছে। পিতার সংযত মেহ, মায়ের জন্তু কণ্ঠা-সন্তানের ব্যাকুলতা, স্বামী-স্ত্রীতি সর্বোপরি মেহ-সর্বস্ব মাতার বাৎসল্য—‘আগমনী ও বিজয়া’র পদগুলিকে অভিষিক্ত করিয়া রাখিয়াছে। পারিবারিক জীবনের প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতা লইয়াই কবিগণ মানব-

চরিত্রের হৃদয়ভিত্তিক বিশ্লেষণ করিয়াছেন। মনস্তত্ত্ব-বিশ্লেষণের নৈপুণ্যেও শাক্ত সঙ্গীতাবলী অপূর্ণ। ‘আগমনী ও বিজয়া’র পদাবলী লোক-জ্ঞানের ভাণ্ডার। স্বামিগৃহ-গতা কত্তার তত্ত্ব কিভাবে করিতে হয়, জামাই ও মেয়ের স্বপ্তরবাতীর লোকেদের প্রতি কিরূপ লোক-লৌকিকতা করিতে হয়, মেয়ের তত্ত্ব না করিলে প্রতিবাসীরাই বা কি বলে, স্বামী কাছে না থাকিলে পিতৃগৃহে আসিয়াও কত্তার মনোভাব কিরূপ হয়—এইরূপ বহু তুচ্ছ ও ক্ষুদ্র সংবাদে শাক্তপদাবলী পরিপূর্ণ।

‘আগমনী ও বিজয়া’র গানগুলির কথা ছাড়িয়া দিলেও, অত্রাশ্র শাক্ত সঙ্গীতেও জীবন-চিত্র ধূলভ নয়। ‘ভক্তের আকৃতি’ অধ্যায়ে মায়ের প্রতি সন্তানের মনোভাবের যে বর্ণন। দেওয়া হইয়াছে, তাহা লৌকিকভাবে পরিপূর্ণ। স্নেহ আদায়ের ছলে সন্তানের অমুযোগ, অভিমান, ক্রোধ, সংশয় ও একান্ত নির্ভতার অমুভবগুলি অতিশয় বাস্তব। সন্তান-চিত্র এখানে জীবন্ত। মায়ে-পোয়ে এমন স্নেহের গুকোচুরি, এমন মনের কথা বলাবলি, এমন মান-অভিমান, হাসি-কান্নার অভিনয় যেমন অকৃত্রিম, তেমনই রসপূর্ণ। ভগিনী নিবেদিতা বলেন, ‘Petty needs of childhood are no less related to the world heart than the passion by which Othello slays Desdemona’^১ : বস্তুতঃ জীবনের বিচিত্র, সজীব ভাবরাজীর স্পর্শলাভ করিয়াই অলৌকিক ভক্তিরসায়ক শাক্তগীতি লৌকিক ভাবাশ্রয়ী কাব্যের মত উপভোগ্য হইয়া উঠিয়াছে।

‘মনোদীক্ষা’ অধ্যায়ের পদাবলী প্রবৃত্তিমুখী মানব মনের বিশ্লেষণে অপূর্ণ। ‘সাধের ঘুমে ঘুমন্ত জীব’, কালে ‘কামনা-কান্ত’, গায়ে ‘আশার চাদর’; তাহার লোভ বিষয়-ভোগে, ‘দিবানিশি ভাবছে বলি কোথায় পাবে টাকার শোভা।’ জীবের অবলম্বন ‘সাতগৈয়ে আর মামদোবাজী,’ সে ‘সেয়ান পাগল বুচকিআগল’। চমৎকার মানবচিত্র। শাক্তগীতির পাত্র মানব-জীবন-রসে উচ্ছল।

নিপীড়িত মনবের চিত্র

বিশেষ করিয়া মাতৃসাধক কবিগণ হৃৎক্লান্ত, নিষ্পেষিত জন-জীবনের যে মন্বাত্তিক চিত্র উদ্ঘাটন করিয়াছেন, তাহাতে শাক্তপদাবলী চরিত্রের আসনে প্রতিষ্ঠিত হইবার যোগ্য। অষ্টাদশ শতকের নির্বিচার অত্যাচারের প্রেক্ষাপটে বাঙলা দেশের নিপীড়িত জনসাধারণের যে ছবি শাক্ত কবিগণ লক্ষ্য করিয়াছেন, তাহা

১। Kali the Mother—Sister Nivedita

কোন দেশ-কাল-বাসিত জীবনের ছবি নয়, চিরকালের নির্ধাতিত, অপাংক্তেয় গণজীবনের ছবি। মায়ের সাধক সন্তান যোগাক্রান্ত হইয়া সাধন করিতে করিতে উদার ও করুণাঘন নয়ন মেলিয়া এই জীবনের প্রতি দৃষ্টি নিক্ষেপ করিয়াছিলেন ; নিশ্চয়ম ব্যাধের শরাহত ক্রোধমিথুনের শোকে আদি কবি বাস্তবিকর হৃদয়-বেদনা যেমন অমূল্যপুঙ্খের শ্লোকমূর্তি লাভ করিয়াছিল, জন-দয়দী মাতৃসাধকের বেদনাধিক অন্তরের বাণীও তেমনই ঝড়ের সঙ্গীতে ছন্দোমতি লাভ করিয়াছে। হৃৎথকে স্বীকার করিয়া লইয়াই তাঁহার হৃৎথজয়ের অভিযানে ব্রতী হইয়াছিলেন। জগৎ-পলাতকার মনোবৃত্তি নয়, জগৎ-প্রেমিকের মনোভাব থাকার জন্তই শাক্ত কবির রচিত সঙ্গীত হৃৎখল্লির জীবনের চিত্রে ও তাহার ককণ মূর্ছনায় পরিপূর্ণ হইয়া উঠিয়াছে।

চিরকালের পীড়িত মানুষের মূর্তি শাক্তপদাবলীতে উজ্জ্বল রেখায় পরিস্ফুট। সে মানুষেরা গরীব, জমিদারের খাজনা দিতে পারে না। প্যাাদা আসিয়া তাহা 'দগকে 'মসিল দিয়া তসিল করে ' রাজস্ব তাহার দিবেকোথা হইতে ? তাহার কায়ক্লেশে ক্ষেত চাষ করিয়া জীবিকা অর্জন করে : সে শ্রমের ফসলও তছকণ হয়, কাহারও বা জাগা ঘরেই চুরি হইয়া যায়। কেহ দিন মজুরী খাটিয়া খায : মজুরীর অর্থ তাহাদের ঘরে আসে না, কিছু চোর-ডাকাতে কাড়িয়া লয়, কিছু অত্যাচারী প্যাাদাদায় আত্মসাৎ করে। কখনও বা মরার উপর খঁড়ার ঘা পড়ে, পাইক ও জমিদার বিনা পারিশ্রমিকে জোর করিয়া তাহাদের দিয়া বেগার খাটাইয়া লয়। এই ভাবে সর্বস্বান্ত বাহারা, তাহার খাজনা দিবে কেমন করিয়া ? তাই তাহাদের সম্পত্তি নিলামে উঠে ; হৃৎথের ডিগ্রীজারির আসামী বলিয়া বন্দুতের মত প্যাাদা নিশ্চয়ম ভাবে অত্যাচার করিতে করিতে তাহাদিগকে টানিয়া কাঠ-গডাঘ লইয়া হাজির করে। জমিদার তাহাদের বিপক্ষে ; স্বপক্ষে উকিল নিযুক্ত করিবার মত অর্থ সামর্থ্যও তাহাদের নাই। তাই বিচারের নামে বিচারের গ্রহসন হয় ; সরকারী উকিল জমিদারের পক্ষ সমর্থন কারয়া এমন ভাবে 'সওয়াল বন্দী' করেন যে, বেচার প্রজারই হার হয়। ফলে সম্পত্তি বাজেয়াপ্ত হয়, প্রবঞ্চনার দায়ে আসামীকে দীর্ঘ মেয়াদের কারাদণ্ড ভোগ ক্রিতে হয়। বন্দীর তুর্দশাও অবর্ণনীয়। তাঁহার হাতে শৃঙ্খল, পায়ে বেড়ি ; গ্রহরীর কশাঘাতে ক্ষতবিক্ষিত অঙ্গ।

শাক্তপদে নানামুখী মানবীয় ভাব যত অধিক বর্ণিত হইয়াছে, অত্র কোন পদাবলীতে তাহা হয় নাই। বৈষ্ণব পদকর্তাগণ চারিটি লৌকিক ভাব অবলম্বন করিয়া তাঁহাদের প্রেমভক্তির কথা প্রকাশ করিয়াছেন : বাউল গানে লৌকিক ভাব

একটি,—মনের মানুষের প্রতি মানবোচিত প্রেম। শাক্তপদাবলী মানবজীবের বহুবিচিত্র চিত্র, চরিত্র, আশা-কামনা ও ভাব-কল্পনার রূপায়ণ; এগুলি নিয় ও মধ্যবিত্ত জীবনের অমর আলেখ্য; তাই কাব্য হিসাবে ইহাদের মূল্য অসাধারণ।

প্রার্থনা-সঙ্গীতরূপে শাক্ত সঙ্গীতের মূল্য

ধর্ম্মাশ্রয়ী কাব্য হিসাবেও সহিত্যের আসরে শাক্ত সঙ্গীতগুলির একটি আসন আছে। ধর্ম্ম-বিষয় লইয়া সব দেশেই বিস্তারিত কাব্য রচিত হইয়াছে। ইউরোপে Bible-এর The Book of Psalms, Songs of Solomon, টমাস এ কেম্পিসের ক্রীষ্টান্সন, ব্রেকের কবিতা ও ইয়েটসের নাটক তত্ত্বকাব্য হিসাবে উল্লেখযোগ্য। মুসলমান সুফী সাধকের গীতাবলী ও হুন্দর আধ্যাত্মিক কবিতা। শাক্ত সঙ্গীতে জীবনের বহু বিচিত্র সুর থাকিলেও এগুলিও প্রধানতঃ আধ্যাত্মিক কবিতা।

পারমার্থিক কবিতাবলীতে ভগবানের প্রতি ভক্তি নিবেদনের দুইট স্বতন্ত্র পদ্ধতি দেখা যায়। যে অলক্ষ্য শক্তি সর্বভূতে গূঢ় থাকিয়া বিশ্ব পরিচালনা করেন, ভক্ত সাধক তাঁহাকে দুইটি বিশিষ্ট রূপে মনন করিয়া থাকেন, একটি ঐশ্বর্য-ঘন রূপ, আর একটি মাধুর্য্য-ঘন রূপ। এই রূপ-কল্পনার পার্থক্য অনুযায়ী, উপাসনা, স্তোত্র ও ক্রিয়া পৃথক পৃথক হয়।

যেখানে ঈর্ষদেবতা ঐশ্বর্যের প্রতীক, সেখানে স্তোত্র কবিতার সর্বশক্তিমান (Almighty), পরমদয়ালু ও করুণাময় (Merciful) ঈশ্বরের মহিমা কীর্তন করা হইয়া থাকে। এই ধরনের স্তোত্র কবিতায় অতি হীন, পাপসম্ভব, পাপাত্মা মানবের গভীর অন্তশোচনা ও আত্মির মনঃস্বন্দ সুর ধ্বনিত হয়; সঙ্গে সঙ্গে পরমরূপাল, দ্বন্দ্বকর্তা ঈশ্বরের উপরে একান্ত নির্ভরতার আবেদনটিও স্পষ্ট হইয়া উঠে। স্তোত্রগুলি উচ্চারিত হইবামাত্রই হৃদয়ে এক প্রকাব ভক্তিরস সঞ্চারিত হয়। একদিকে অনন্ত শক্তি-ঘন ঐশ্বরিক শক্তির মহিমা, অতীত আকর্ষণ পাপ-নিমজ্জিত মানবের আত্ম অন্তঃপাশ—ইহা যে-কোন মানুষের মনে পাপ-বোধ জাগ্রত করিয়া যুগপৎ ভীতি ও শরণাগতির ভাব উদ্বোধিত করে।

এই প্রকারের ধর্ম্ম সঙ্গীত বড় বেশী নিয়মতান্ত্রিক। এ গুলিতে মৌলিকতা প্রকাশের সুযোগ কম। যে-কোন দেশের যে কোন সম্প্রদায়ের প্রার্থনা-সঙ্গীতগুলির ভাব, কথা ও টং প্রায় এক প্রকারের। বাইবেলের প্রার্থনা-সঙ্গীতের ভাব ও ভাষা হইতে বৈদিক স্তোত্রাবলী, পুরাণের স্তবস্ততি, তন্ত্রের কীলক-কবচ, বৈষ্ণব পদাবলীর আত্ম-নিবেদন, শাক্তপদাবলীর ভক্তের আত্মতির ভাব ও ভাষা স্বতন্ত্র নয়। সর্বত্রই

তাহার মহত্ব, আমার হীনতা ; তাহার শক্তি, আমার দীনতা ; তাহার বরাভয়, আমার ভিক্ষা . স্তোত্র কবিতায় Psalms, বৈদিকসূক্ত, খ্রীষ্টীচণ্ডীর 'নারায়ণীস্তুতি', বিদ্যাপতির 'আত্মনিবেদন', নরোত্তমের 'প্রার্থনা,' রামপ্রসাদের 'মাতৃনির্ভরতা' একাকার, একাত্ম ও একাশ্রয় ।

স্তুতি-মূলক কবিতার সৌন্দর্য্য প্রধানতঃ আবেগ, ভক্তি-ব্যাকুলতা, একান্ত শ্রদ্ধা ও আন্তরিকতার উপর নির্ভর করে। প্রার্থনা যদি অন্তরে গভীরতম উৎস হইতে উৎসারিত হয়, ভক্তের প্রণতি ও আবেদন যদি ঐকান্তিকতায় পূর্ণ হয়, তাহা হইলেই স্তুতি-কবিতা চিত্তহারী হইয়া উঠে । ভাবের অকৃত্রিমতায় প্রকাশটিও ছন্দোবদ্ধ স্বস্তঃস্ফূর্ত ও কবিত্বপূর্ণ হয় : Creation to be beautiful must be rythmical easy and spontaneous. The more easily matter yields itself to the from, the more beautiful it is ;^১ এই ভাবেই ধর্মবিষয়ক কবিতা হৃদয়-ভাবের সহজ, স্বাভাবিক ও সুরেলা প্রকাশে সুন্দর ও রসোত্তীর্ণ হইয়া উঠে ।

শাক্তপদাবলীতে স্তোত্র-গীতির সংখ্যা নগণ্য নয় । 'ভক্তের আকৃতি,' 'মনোদীক্ষা', 'করণাময়ী মা,' 'কালভয়হারিণী মা' অধ্যায়ের পদাবলীতে মৃদুভয়-কাতর, মোহমুগ্ধ মানবের অসহায় আর্ন্ত ক্রন্দন যে-কোন শ্রোতার অন্তরে গভীর কাব্যের সঞ্চার করে, নিঃশেষে মাতৃচরণে শরণাগতির আকাঙ্ক্ষা জাগাইয়া তোলে । ভক্ত এখানে অসহায়, বিপন্ন, শক্তিহীন ; তাহার মুখে কেবল 'কুক ককণা কুক মে ককণা,' 'ত্রাহি মাং, পাহি মাম্' রব । জগজ্জননী 'কল্পলতিকা,' 'আপজ্জ্বারিণী,' 'কালভয়বারিণী,' 'কলুষনাশিনী'—আর ভক্ত 'বিষের কুমি,' 'কলুষ-পৈত্তিকে দধি,' মৃঢ়, ত্রাসিত । এসব স্তোত্র শাক্তগীতি, অত্যাগ্ন স্তোত্রগীতি হইতে পৃথক নয় । রস-বিচারে এই সকল পদকে সম্পূর্ণরূপে রসোত্তীর্ণ পদ বলা না গেলেও ভাবের অকৃত্রিমতায়, মনোভাবের অকুণ্ঠ ও স্বাভাবিক প্রকাশ হিসাবে এগুলিকে একেবারে কবিত্বহীনও বলা সম্ভব নয় : 'Its treatment of the facts of religious experience is not less appealing, but all the more artistic because, it is so sincere and genuine because it awakens a deep sense of conviction.'^২ শাক্ত স্তোত্রগীতি শুদ্ধভক্তির উচ্ছ্বাসে পূর্ণ, হৃদয়ের গভীরতম উৎস হইতে উৎসারিত, আন্তরিকতায় পরিপূর্ণ এবং সত্যত জ্ঞান-প্রেরায় সংযত ।

১। Eastern Lights : 'Beautiful' Dr. Mahendra Nath sircar.

২। Bengali Lit. in the 19th Century : Dr. S. K. De.

অত্যাশ্চর্য ভোক্ত্রগীতির তুলনায় এগুলির স্বাতন্ত্র্যও লক্ষণীয়। Bible এর psalms-এর প্রার্থনা-কবিতায় সর্বশক্তিমান ভগবানের প্রচণ্ড শক্তির প্রতি ভক্তের ভীতি আছে : 'The voice of the Lord is powerful ; the voice of the Lord is full of majesty' (Psalm 29) ; তাহাতে শত্রুকে নির্জিত করিবার জন্ত আভিচারিক প্রার্থনা আছে : 'Destroy thou them, O God ; let them fall by their own counsels ; cast them out in the multitude of their transgressions' (Psalm 7) ; শাক্তপদাবলীতে এরূপ আতঙ্ক অথবা আভিচারিক প্রার্থনা নাই। জননীরূপে সর্বশক্তির আধার জানিয়া একান্ত নির্ভরতার ভাবই শাক্তপদে বর্তমান। মায়ের নিকট শক্তিপ্রার্থনার কথা আছে, কিন্তু এই শক্তি দেহস্থ অন্তর-শত্রুকে নির্জিত করিবার জন্ত। Bible-এর ভক্ত বহিঃশত্রুর অত্যাচারে তটস্থ, তাঁহারা মানুষ শত্রুদ্বারা পীড়িত, এই শত্রুর নিপাত তাঁহাদের প্রার্থনীয় ; সে স্থলে শাক্ত সাধকের প্রার্থনা :

দেহের ভেদী ছজন কুজন

এরা বাদী ভজন-পূজন কাজে।

জ্ঞান-অসিতে তার কর ছেদন

নিবেদন চরণ-সরোজে ॥ (দাশরথি রায়)

উপরন্তু জগজ্জননীর অসীম শক্তির প্রতি আতঙ্কের ভাব শাক্তগীতিকায় নাই। শক্তির সাধক বীর, অকুতোভয় ; মায়ের দেওয়া দুঃখ দেখিয়া মাতৃচরণে তাঁহারা শরণ গ্রহণ করেন বটে, কিন্তু দুঃখে তাঁহারা নির্ভর : 'আমি কি দুঃখেই ডরাই ?'—ইহাই বীর সাধকের নির্ভীক উক্তি। কালীনামের ডঙ্কা বাজাইয়া তাঁহারা মৃত্যুর চোখ-রাঙানীকে তুচ্ছ করেন, শ্রামাকে 'সর্বনাশী' বলিয়া গালি দেন, তাঁহাকে বাঙ্গ করেন, মায়ের সহিত 'সাধন সমরে' অবতীর্ণ হন, শ্রামা মাকে কয়েদ করেন, এমন কি তাঁহাকে গ্রাস করিয়া ফেলিবেন বলিয়াও ভয় দেখান। ধর্ম্মমূলক গীতি-কবিতায় এই বীরভাবটি শক্তি-সাধকের নিজস্ব। অমিত উৎসাহে হৃদয়কে পূর্ণ করিয়া তোলে বলিয়া বীররসাত্মক কবিতারূপে ইহাদের মূল্য অবশ্য স্বীকার্য।

ভাব-মাধুর্য্যের দিক হইতে শাক্ত পদাবলীর মূল্য

ধর্ম্মমূলক কবিতায় সৌন্দর্য্য ও কবিত্ব সঞ্চারিত হয় বিশেষ করিয়া ইষ্টদেবতার মাধুর্য্য-ঘন রূপের স্বীকৃতিতে। যখন ভগবান বা ভগবতী অনন্ত মাধুরীর আধার রূপে কল্পিত হন, তখন প্রকাশের মধ্যে স্বতঃই রসস্রষ্টি হয়। তখন জীবনের অনন্ত প্রতাপ ও ঐশ্বর্য্যের

কথা আর মনে থাকেনা, মনে হয়, তিনি আত্মার পরমায়্যা : ‘অন্তরতর যদয়মায়া’ : তখন মনে হয়,—‘রসো বৈ সঃ । রসং হেবাযং লঙ্কানন্দী ভবতি’—তিনি রস-স্বরূপ, এই রস আত্মাদান করিয়াই জীব আনন্দিত হয় । তিনি যদি আনন্দময় না হইতেন, তাহা হইলে কে বাঁচিতে চাহিত, কে প্রাণ-ধারণের জন্ত সংগ্রামে প্রবৃত্ত হইত ? ‘কো হেবাভ্যাং কঃ প্রাণ্যাং যদেষ আকাশ আনন্দো ন ত্যাং ।’

আনন্দময়কে আনন্দধারা, প্রেমময়কে প্রেমধারা, রসময়কে রসধারা আত্মাদান করিতে হয় ; মন দিয়া তাঁহাকে মনন করিতে হয়—‘মনসৈবেদমাশ্রবাম্’ , তাই লৌকিক সম্পর্কের মধ্যে অরূপের বসময় রূপ-কল্পনা । সুফী সাধকের নিকট তিনি রসের খনি ‘সাকী’ ; বৈষ্ণবের নিকট তিনি প্রভু, সখা, সন্তান, স্বামী ; প্রেমিক খ্রীষ্টানের নিকট তিনি ‘Bridegroom of the soul’ ; বাউলের নিকট তিনি ‘মনের মামুষ’ । লৌকিক ভাবের অবলম্বনহেতু ভক্তিরস এ সব স্থলে লোক-জীবনের ছন্দে, সুরে, রসে পরিপূর্ণ হইয়া উঠে বলিয়াই এই সকল ধর্ম্মমূলক কবিতা কাব্যগুণে মণ্ডিত হইয়া উঠে । যেমন বৈষ্ণব কবিতায়, তেমনই Old Testament-এর The Song of Solomon-এ—ঈশ্বর স্বামী, ভক্ত যেন তাঁহার প্রিয়তমা প্রেমিকা : ভগবান প্রিয়তম পুত্র হইতে, কত্কা হইতে : তিনি সুন্দর,—অপরূপ তাঁহার সাজ-সজ্জা , কপোলে দোলে মণিকুণ্ডল, কর্ণে স্বর্ণমালা : ‘Behold thou art fair., my beloved, yea pleasant....Thy cheeks are comely with rows of jewels, thy neck with chains of gold’ (The Song of Solomon) ; যেন, ‘ঢল ঢল কাঁচা অঙ্গের লাবনি অবনী বহিয়া যায় । ঈষৎ হাসির তরঙ্গ হিলোলে মদন বুকড়া পায় ॥’ (বৈষ্ণব পদাবলী) । এই প্রেমিকের রূপে ও গুণে প্রেমিকা যুগ্ম, ‘রূপ লাগি আঁখি বুয়ে গুণে মন ভোর’,— ইহারই জন্ত প্রতীক্ষা-ব্যাকুলতা, ইহাকে পাইয়া আনন্দ-ভয়ত্যা, না পাইয়া হাহাধ্বাস : ‘I sought him, but I found him not : I called him, but he gave no answer’ (Song of Solomon) ;—এ ক্রন্দন, এ বেদনা বড গভীর, মড মর্মান্তিক, ‘সুখের লাগিয়া এ ঘর বাঁধিছু অনলে পুড়িয়া গেল’-এর মত । এই প্রেমের ধনকে পাইয়া আবার কি গভীর তৃপ্তি ! প্রেমিকা আর তাঁহাকে ছাড়িয়া দিবে না, তাঁহাকে অন্তরে ভরিয়া রাখিবে : ‘He shall lie all night betwixt my breasts’ (The Song of Solomon) ;—‘বঁধু আর কি ছাড়িয়া দিব । হিয়ার মাঝারে যেখানে পরাণ সেইখানে লয়া থোব ॥’ (চণ্ডীদাস) ।

ইহাই মধুর ভাবের সাধনা ; ইহার সাধ্য প্রেম, সাধনও প্রেম । লৌকিক প্রেমের যেমন পূর্ব্ৱসাগ, মান, মিলন, বিরহ—এ প্রেমেও তাই । সকল আকৃতি, সকল চেষ্টা

মানবীয় ভাবে পূর্ণ। ‘দেবতারে প্রিয় করি’ বলিয়াই মাধুর্য্যভাবের ধর্ম্মমূলক গান,—
—কাব্য হিসাবে অপূর্ব হইয়া উঠে। তাই যেমন The Song of Solomon, তেমনিই
বৈষ্ণব পদাবলী—প্রেমের কাব্য-হিসাবে অতুলনীয়।

শাক্ত পদের ভাব : মাতৃমহাত্ম্য ও সন্তানভাব

শাক্ত পদেও মাধুর্যের কথা আছে। এখানে জগজ্জননী ভগবতী লৌকিক সন্তান বা মাতুরূপে কল্পিত হইয়াছেন। শক্তি-সাধকের মাতৃ-সাধনা সন্তান বা জননীভাবে। ভগবতী কোথাও স্নেহের দুলালী কন্যা, কোথাও আবাবরেহময়ী জননী, সন্তান-পালিকা ; ভক্ত বথাক্রমে জননী বা সন্তান। সম্পর্কের এই তারতম্য হেতু এখানকার প্রধান রস বাৎসল্য এবং প্রতিবাৎসল্য। শাক্তপদাংলী বাৎসল্য রসের দ্বিবেগী ধারায় অভিযুক্ত। শাক্তের সাধ্য ও সাধনরূপ দুর্লভত্ব এই ভাবের অবলম্বনে রসোত্তীর্ণ কাব্যে রূপান্তরিত হইয়াছে। ‘আগমনী’ ও ‘বিজয়া’র পদাবলী বাৎসল্য রসের অনন্ত নিখর। মা মেনকার হৃদয় উৎস হইতে এই রসধারা নির্গত হইয়াছে ; ইহার অবলম্বন একখানি অকৃত্রিম, বাস্তব, স্নেহপরিপূর্ণ মাতৃহৃদয়। তাই ইহা গভীর, নিত্যপ্রবাহী ও বেগবান। কত্মাসন্তানের জন্ম এমন সুতীত্র স্নেহ ব্যাকুলতা ও মমত্ববোধ অতুল্য ছন্দ। মেনকার স্নেহপূর্ণ হৃদয়-মাগরে মাতৃভাবের অসংখ্য উন্মিমালা : সন্তানের জন্ম দৃষ্টিস্তা, শঙ্কা, বিবাদ। দুঃস্বপ্ন দেখিয়া মা আকুল, ‘বলিতে সে বচন, না সরে বচন,’ মেয়েকে কাছে পাইবার জন্ম কি অসীম ব্যাকুলতা, ‘ওহে গিরি, কেমন কেমন কেমন করে প্রাণ,’ মেয়ের আগমন-সংবাদে উন্মাদিনী মায়ের চিত্র, ‘চলিতে চঞ্চল, খসিল কুন্তল অঞ্চল লোটায় ধরণী,’ মেয়েকে কোলে লইয়া চুষন করিয়া ‘প্রেমানন্দে তনু ভেসে যায়।’ বিজয়ার পদাবলীতে এই মাতৃচিত্র আরও করুণ। বিরহ-বেদনায় বাৎসল্য আরও উত্তাল। চেতন-অচেতন-বোধ নাই, নবমী রজনীর প্রতিই মায়ের কি স করুণ মিনতি ! দশমী-প্রভাতের মর্ঘ্যভেদী হাহাকার শ্রবণ করিলে পাষণ্ডও বিগলিত হয়।

আগমনী ও বিজয়ায় যেমন বাৎসল্য, অত্যাশ্রয় অধ্যায়ে তেমনিই প্রতিবাৎসল্যের বিচিত্র, উজ্জ্বল তরঙ্গ। ‘ভক্তের আকৃতি’—সন্তানেরই আকৃতি। মাকে উদ্দেশ্য করিয়া সন্তানের আবদার, অভিমান, অল্পযোগ ; কখনও মান, কখনও মিনতি, কখনও ক্রোধ, কখনও রূপা কামনা ; কখনও ব্যঙ্গ, কখনও মিনতি ; কখনও সংশয়, কখনও একান্ত নির্ভরতা। সর্বোপরি সন্তানের আকুল করা ‘মা, মা’ ডাক, অত্যাশ্রয় সকল প্রিয় সন্ধানকে ছাপাইয়া উঠিয়াছে। মা-পাগল সন্তান। অল্পযোগ-অভিযোগ আস্তে

তীহার শেষ প্রার্থনা : ‘খুলা ঝেড়ে কোলে নে মা,’ ‘বা ভাল হয় তাই করো মা তোমার পদেই দিলাম ভার ।’

শাক্ত সঙ্গীতের এই মানবীয় ভাব দুইটি চিরকাল কাব্যেরই বিষয় । Dr. S K, D₂ শাক্ত পদকে বলিয়াছেন—‘Transfiguration of the primeval instinct filial affection...into a poetic rapture’.—কথাটি অক্ষরে অক্ষরে সত্য । অত্যাশ্রিত পদাবলীর তুলনায় শাক্তপদাবলী আর একটি দিক হইতে স্বতন্ত্র । বৈষ্ণব পদে কেবলই মাধুর্য, শাক্তপদে অবিস্মিত মাধুর্য নাই ; জননীর ঐশ্বর্য স্বীকার করিয়া এখানে বিস্তার । ঐশ্বর্য ও মাধুর্যের যুগপৎ মিশ্রণে শাক্ত কাব্য শৌকিক ও দিব্য রসের পবিত্র সম্মিশ্রিত পরিণত হইয়াছে : এখানে স্বর্গ আসিয়া যেন আমাদের কুঁড়েঘরের পাশে দাঁড়াইয়াছে । স্বর্গ ও মর্ত্য-নিষ্ঠার দিক হইতে শাক্তপদাবলীর কবি যেন—Wordsworth এর Skylark-এর মত

“Type of the wise, who soar but never roam,
Ture to the kindred points of Heaven and Home.’

শাক্ত সঙ্গীতের ভাষা, অলঙ্কার ও ছন্দ

সন্দেহ নাই, ভাব বা রসই কাব্যের আত্মা । কিন্তু শ্রেষ্ঠ কাব্যে ভাষা, অলঙ্কার ও ছন্দ এমনভাবে সংযুক্ত হইয়া থাকে যে, ভাব বা রস হইতে উহাদিগকে পৃথক করিয়া দেখা যায় না । সাধারণতঃ ভাষা, অলঙ্কার ও ছন্দ কাব্যদেহের শোভা বলিয়া পরিগণিত । কিন্তু কোন কোন ক্ষেত্রে ওইগুলিই আবার কাব্যের আত্মভূত সৌন্দর্য । কাজেই অলঙ্কার শাস্ত্রে ভাষা, অলঙ্কার, ছন্দ ও কাব্যবিচারের অন্তর্ভুক্ত ।

শাক্ত সঙ্গীতগুলির একটি নিজস্ব ভাব আছে, স্বতন্ত্র পরিবেশও আছে । শাক্ত গীতের ভাষা, অলঙ্কার ও ছন্দ সেই ভাব ও পরিবেশের উপযোগী । শাক্ত সঙ্গীতের শক্তি ও সৌন্দর্য উহাদের উপর অনেকখানি নির্ভর করে । শাক্ত গীতের ভাষা, অলঙ্কার ও ছন্দ বিচারে এ কথাটি স্মরণ রাখা আবশ্যিক । পল্লীবালাকে নাগর ভূষণে সজ্জিত করিলে স্নন্দর দেখা যায় না । বনলতার লাবণ্য ও সৌন্দর্য বিজন বনের পটভূমিতেই মনোজ্ঞ । শাক্ত সঙ্গীত গ্রামবাংলার বনফুল ।

ভাষা

বঙ্গের প্রাণকেন্দ্র পল্লী । পল্লীর লোকসমাজই প্রধানতঃ বঙ্গীয় সংস্কৃতির ধামক । এই সংস্কৃতির উপর যুগে যুগে অত্যাশ্রিত সংস্কৃতির প্রভাব বিস্তৃত হইয়াছে । ফলে বঙ্গীয় সংস্কৃতি বিচিত্র ও জটিল আকার ধারণ করিয়াছে । কিন্তু মূলতঃ বাংলার সংস্কৃতি

লোকায়ত। বাংলা দেশের নিজস্ব বুলিও লোকায়ত। প্রাত্যহিক জীবনে এই বুলিই আমাদের সুখ-দুঃখ, আশা-আকাজ্জা প্রকাশের বাহন। আমাদের নিজস্ব ভাব ও ধর্মসংস্কারেরও বাহন লৌকিক ভাষা। উহা অকৃত্রিম, স্বভাব-জাত ও প্রাণশক্তিতে সমৃদ্ধ ও স্ফূর্তিযুক্ত।

একটু লক্ষ্য করিলেই দেখা যাইবে, শান্ত গীতির ভাব যেমন লোকজীবনাশ্রিত, উহার ভাষাও তেমনই লোকজীবনের মর্মমূল হইতে সংগৃহীত। উহা খাঁটি বাঙলা কথায় খাঁটি বাঙালীর মনের ভাব। তাহাতে গ্রাম বাংলার মেছুর মাটির গন্ধ, যেন মাতৃস্তনের বিগলিত সৌরভ। প্রাণের স্বাস্থ্য ও শক্তিতে উহা পরিপূর্ণ। পরবর্তীকালে সংস্কৃত অভিধানিক শব্দের প্রসাধনে কেহ কেহ এই গীতকে প্রসাধিত করিয়াছেন। তাহাতে সংস্কৃত বাগ্‌ভঙ্গীর কৃত্রিম ঐশ্বর্য সহজ-লক্ষ্য। যেমন রামপ্রসাদেরই এই আকৃতিটি,

জননি, পদপঙ্কজ দেহি শরণাগত জনে

রূপাবলোকনে তারিণি।

তপন-তনয়-ভয়চয় বারিণি।

অবশ্য কোন কোন স্থলে ভাব অনুযায়ী ভাষার এই যোজনা রসের পরিপোষক হইলেও অধিকাংশ ক্ষেত্রে এই ভাষাগত ঐশ্বর্য কৃত্রিমতায় পূর্ণবসিত হইয়াছে। যেমন দর্প নারায়ণ কবিরাজের এই মাতৃবন্দনা,

তুং নমামি পরাংপর্য পতিভ-পাবনী।

কাতর কিঙ্করে হের হরমোহিনী॥

কঙ্কালী ককণাময়ী কুলকুণ্ডলিনী ত্রয়ি

গিরিজা গণেশ জননী॥

এখানে—তোমাতেই কুণ্ডলিনী—এই কথা বুঝাইবার জন্ত যেন ‘ককণাময়ী’-এর সঙ্গে মিল দিবার উদ্দেশ্যেই ‘কুলকুণ্ডলিনী ত্রয়ি’ পদাংশটি জোর করিয়া জুড়িয়া দেওয়া হইয়াছে। ইহা না বাংলা, না সংস্কৃত। তেমনই নন্দকুমার রায়ের এই রূপবর্ণনাটি,

বিহরে রণে কে রে বাম। যুগেন্দ্র বাহনে।

নারী হয়ে রণে একি রহস্য

অনায়াসে নাশে দম্বজ পশু

ঈষৎ হাস্তবৃত্ত আস্ত, কস্ত অঙ্গনে।

ভাষার এহেন কারুকার্য শান্ত সঙ্গীতের সৌন্দর্য বৃদ্ধি করে নাই, বরং কিছুতকিমাকার এক সাক্ষর্য উহার ভারস্বরূপ হইয়া উঠিয়াছে।

অধিকাংশ শাক্ত সঙ্গীত বাঙালীর প্রাণের অকৃত্রিম ভাষাতেই নিবদ্ধ। সেখানে উঁহা বিদগ্ধজনের বাণী-বিলাসে বিলসিত নয়, মুক মানুষ্যের মুখের কথায় মুগ্ধ। বাঙালী জনসাধারণ পারিবারিক ও সামাজিক জীবনে অষ্ট প্রহর যে ভাষায় মনোভাব ব্যক্ত করে, যে ভঙ্গীতে অতি তুচ্ছ ও ক্ষুদ্র কথা মুখে বলে, জীবনযাত্রার সেই অতি পরিচিত উপকরণ দ্বারাই মাতৃ-পূজার অর্থ্য বিরচিত হইয়াছে। রামপ্রসাদের গানেই এই ভাষার দ্বার প্রথম উন্মোচিত হইয়াছে। পরবর্তী ভক্ত কবিরাও শাক্ত গীত রচনায় ভাষার এই আদর্শই অনুসরণ করিয়াছেন। বাঙালীর নিজস্ব বিশেষার্থবোধক বাক্যাংশ ও বাগ ধারার স্বতঃ স্ফূর্ত ও স্বাভাবিক প্রয়োগে, নিজস্ব সৃষ্টি-সুভাষিতাবলী ও প্রবাদ-প্রবচনের সৃষ্টি ব্যবহারে শাক্ত সঙ্গীত বিশিষ্ট। ‘খেল খেলা’, ‘বোল বলা’, ‘ডেক লওয়া’, ‘জারিভাঙ্গা’, ‘কায়াদা করা’, ‘হুতার কাটনা কাটা’, ‘দম দিয়া ভবে আনা’ প্রভৃতি মিশ্র ক্রিয়া এবং ‘দেঁতোর হাসি’, ‘ভোজের বাজি’, ‘মনের ধাঁধা’, ‘ঠারে টোরে’, ‘জোর-জবরি’, ‘ভূতের বোঝা’, ‘চোখের ঠুলি’ প্রভৃতি বিশিষ্টার্থক বাক্যাংশ এদেশের নিত্য ব্যবহার্য ভাষা-সম্পদ। এগুলি দ্বারা যেন এদেশের লোকজীবনটাই প্রত্যক্ষ হইতে থাকে। বাঙালীর নিজস্ব এই উক্তি-বিচিত্রা প্রাচীন সাহিত্যের অন্তর্ভুক্ত।

শাক্ত সঙ্গীতে বাংলা দেশের কতকগুলি নিজস্ব প্রবাদ-প্রবচনও ব্যবহৃত হইয়াছে। একটি দেশের প্রবাদ-প্রবচন সেই দেশের বহুদর্শিতা, ভূয়োদর্শিতা ও চিন্তাশীলতার প্রতীক। যে-কোন প্রৌঢ়োক্তি সুস্থ জীবন দর্শন ও অভিজ্ঞতার ফলশ্রুতি। শাক্ত গীতাবলী এইরূপ অসংখ্য বাক-প্রৌঢ়িমার ভাণ্ডার। ‘পাকা ধানে মই’, ‘ভূতের বেগাব’, ‘জাগা ঘবে চুরি’, ‘ছেলের হাতের মোয়া’, ‘যার নেটো তার নাট’, ‘ফণী হয়ে ভেঁকেব ভয়’, ‘মার সোহাগে বাপের আদর’, ‘বাপের ধনে বেটার স্বত্ব’, ‘কিল খেয়ে কিল চুরি’, ‘কলুর চোখ-ঢাকা বলদ’, ‘সেয়ান পাগল বুচকি আগল’, ‘চাকি কেবল ফাঁকি মাত্র’, ‘কথার ভট্টচাজ কাজে নডি’ প্রভৃতি প্রবাদ-বাক্যে শাক্ত গীতি পরিপূর্ণ।

বস্তুতঃ ‘চোখের ঠুলি’, ‘কলুর বলদ’, ‘ঝুলি-কাঁধা’, ‘ভূতের বোঝা’, ‘দেঁতোর হাসি’ ‘মামদো বাজি’ বা ‘আলোচাল আর বুটভিজানা’ প্রভৃতি অতি তুচ্ছ ও ক্ষুদ্র কথা দিয়াও যে অধ্যাত্ম জীবনের অতি গভীর ও গম্ভীর ভাব প্রকাশ করা সম্ভব, শাক্ত পদাবলীর ভাষা তাহার প্রকৃষ্ট দৃষ্টান্ত। কবি-সমালোচক কোলরীজের মতে এই সহজ, স্বাভাবিক, স্বতঃস্ফূর্ত ভাষাই কবিতার ‘Best words’—ভাবের অনুগামী সার্থক ভাষা। কাব্যের মূল্য বিচারে মৌখিক কথার এই অভিব্যক্তনা কোন ক্রমেই উপেক্ষণীয় নয়। শাক্ত সঙ্গীতের ভাষা শুদ্ধ অনড় জীবনের ভাষা নয়, চলমান জীবনের বেগবতী ভাষা।

অলঙ্কার

শাক্ত সঙ্গীতের মণ্ডনকলা বিচারেও এই সহজ সত্যটি অরণীয় যে, ইহা সংস্কৃত ‘বিচিত্র মার্গে’র মণ্ডনে মণ্ডিত নয়। ইহাতে নাগর অলঙ্কারের কাঞ্চন-কিরীট, মুক্তাদাম, রত্নহার, স্বর্ণ কাঞ্চী নাই, কিন্তু গ্রাম্য সতী লক্ষ্মীর গুচিগুচ্ছ রক্ত সিন্দূর, গুত্র শঙ্খবলয় ও অনাড়ম্বর টোডা ও তাদঙ্ক শোভার অভাব নাই। শাক্ত সঙ্গীতের আটপোরে ভাষায় আটপোরে অলঙ্কারের শোভা। ভক্ত কবিগণ প্রায়ই শব্দালঙ্কার যোজনায় রুত্রিম দুর্বহ ঝঙ্কারকে পরিহার করিয়াছেন, অবক্ষয় যুগের সংস্কৃত আলঙ্কারিক রীতির প্রাণহীন ধ্বনি-ডম্বরও আদি স্তরের শাক্ত গীতিকে ভাষাক্রান্ত করিয়া তুলে নাই। অর্থালঙ্কারের উপমান-বস্তু সমাহরণে শাক্ত কবির দৃষ্টি গভীরাভ্যন্তরিক পথ পরিহার করিয়া চির পরিচিত ধরণীর ধূলায় নামিয়া আসিয়াছে। ধূলি-ধসরিত জীবন হইতেই তাঁহারা আক্লিষ্ট বস্তু সংগ্রহ করিয়াছেন। এই লোকাযত দৃষ্টি সমগ্র শাক্তগীতিকে নতুন মর্বাদায় ভূষিত করিয়াছে।

অবশ্য শাক্ত সঙ্গীতের উপর নানা যুগের নানা ভরঙ্গ বহিয়া গিয়াছে। শাস্ত্রজ্ঞ পণ্ডিত সাধকও গান রচনা করিয়াছেন। তাঁহাদের রচনায় সংস্কৃত অলঙ্কার-রীতির প্রভাব অল্প নয়। তাহা ছাড়া সন্তায় আসর মাত করিবার অভিপ্রায়ে কবিরায়, পাঁচালিকার গণও একদিন সস্তা অমুপ্রাস-যমক দিয়া শ্রাম্য সঙ্গীত গান করিতেন। তাহাদের কুত্রিম অলঙ্কার সহজেই দৃষ্টি আকর্ষণ করে। এই সকল অলঙ্কার-প্রাণ-গলভোর কথা বাদ দিয়া বিচার করিলে দেখা যাইবে, মানুষের ভাবপ্রকাশে স্বতঃস্ফূর্ত আবেগে স্বাভাবিক ভাবেই যে অযত্নবিশ্রুত মণ্ডনকলা থাকে, অধিকাংশ শাক্ত সঙ্গীত সেই অলঙ্কারে সম্ভিত।

শব্দালঙ্কার ও অর্থালঙ্কার—কাব্যসাহিত্যের সৌন্দর্য-বিধায়ক এই দুই প্রকার অলঙ্কার। তন্মধ্যে শব্দালঙ্কারে শব্দের ঝঙ্কারগত সৌন্দর্যই মুখ্য। উহা দ্বারা কাব্যের সঙ্গীতধর্মের পুষ্টি সাধিত হয়। সুরে সমর্পিত শাক্ত গীতে অমুপ্রাস-যমক-শ্লেষাদি শব্দালঙ্কারের স্থান গৌণ নয়। মনে হয় অনেক স্থলে বর্ণময়ী নাদ যেন স্বয়ং বর্ণ-পুতিত স্তবাদিতে অপরূপ সৌন্দর্যে প্রকাশিত হইয়াছেন। কোন কোন স্থলে সাধারণ অমুপ্রাস অসাধারণ ভাব ব্যঙ্গনার সৃষ্টি করিয়াছে। যেমন রামপ্রসাদের এই পংক্তিটি,

আমার উমা সামান্য মেয়ে নয়।

সামান্য অলঙ্কার বিচারে উহাতে বিশেষত্ব কিছুই নাই। কিন্তু স্পর্শবর্ণের অন্ত্য বর্ণ ‘ম’ ধ্বনির পুনরাবৃত্তি দ্বারা এখানে স্পর্শাতীতের যে অসামান্য ব্যঙ্গনা সৃষ্টি হইয়াছে, তাহাতে সাধক মাত্রই উল্লসিত হইয়া উঠিবেন। ইহা যেন শেষের মধ্যে অশেষের ব্যঙ্গনা।

এই ধরনের অনুপ্রাণ ছাড়াও শাক্ত গীতে অত্যান্ত অনুপ্রাণের অপ্রতুলতা নাই।
যথা—

(ক) চন্দনে চর্চিত জবা পদে দিব আমি গো।

(খ) কমলাকান্ত কহে নিতান্ত কেঁদে নাক রাগি, হওগে শাস্ত।

['স্ত' ধ্বনির অনুপ্রাণ]

(গ) গিরি, গৌরী আমার এল কৈ ?

['গর' ধ্বনির দ্বিরাবৃত্তিতে ছেকানুপ্রাণ]

(ঘ) কালী নামে মেরে ডঙ্কা যমের শঙ্কা রাখবো দূরে।

[যুক্ত ব্যঞ্জন 'ঙ্ক'-এর দ্বিরাবৃত্তিতে ছেকানুপ্রাণ]

(ঙ) গন্ধভরে মন্দ মন্দ যে বহিছে

[ক্র ও ন্দ-এর শ্রুত্যানুপ্রাণ]

(চ) একি চিত-ছলনা দৈত্য-দলনা, ললনা-নলিনী-বিভাষিনী।

[প্রথম্যাংশে 'লন'-এর ক্রম সাদৃশ্য ; শেষাংশে 'লন' ও 'নল'-এর স্বরূপ সাদৃশ্য]

শাক্ত গীতে যমক অলঙ্কারের দৃষ্টান্ত প্রচুর। 'কালী', 'কাল', 'তারা', 'ধরা' প্রভৃতি শব্দের ভিন্নার্থের দিকে লক্ষ্য রাখিয়া বহু যমক সৃষ্টি করা হইয়াছে। তাহাদের সব-গুলিই সার্থক তাহা নয়। কয়েকটি উদাহরণ এইরূপ,

(ক) এমন দিন কি হবে তারা।

যবে তারা তারা বলে তারা বেয়ে পড়বে ধারা।

[তারা=দেবী, তারা=চোখের মণি]

(খ) কেঁদে কালী হলাম কালি।

[কালী=দেবী, কালি=কৃষ্ণবর্ণ]

(গ) আমার কিবা দিবা কিবা সন্ধ্যা, সন্ধ্যারে বন্ধ্যা করেছি।

[সন্ধ্যা=সন্ধ্যাকাল, সন্ধ্যাকালীন বন্দনা কৃত্য]

(ঘ) মনেরি বাসনা শ্রামা শবাসনা শোন্ মা বলি।

(ঙ) প্রসাদে প্রসাদ দিতে মা, এত কেন হলে ভাবি।

(চ) ও পদের মত পদ পাই তো, সে পদ লয়ে বিপদ সারি।

(ছ) জননীর হাত-ধরা হাঁটিছে সুখা-অধরা

আনন্দে অধীর ধরা ধন্ত ধন্ত গণি।

গানে শকালঙ্কারের প্রধান লক্ষ্য গীতকে স্বাক্ষরমুখর করা। শাক্ত গীতের অনুপ্রাণ-

যমকাদি যে এইরূপ ধ্বনি-সৌন্দর্য সৃষ্টির পক্ষে কিরূপ সহায়ক। কানে না শুনিলে তাহা অশুভব করা যায় না। মনে করি, প্রেমিকের এই কলিটি—

ও মা কালি চিরকালই সং সাজালি সংসারে।

এখানে ‘কালী’ ও ‘কাল-ই’ ভিন্নার্থক দুইটি সমোচ্চরিত শব্দের যমক এবং শেষাংশে ‘সং সা’ ধ্বনির অমুপ্রাস। কিন্তু গানের সময় ধ্বনিগুলি এমন ভাবে সুরে যোজিত হয় যে, বাচ্য যমক-অমুপ্রাসের সৌন্দর্যকে অতিক্রম করিয়া উহা যেন আর এক চমৎকারিত্বের সৃষ্টি করে। তেমনই শ্রুত্যানুপ্রাস যুক্ত এই যমকটি—

গিরি, যায় যে লয়ে হর প্রাণকণ্ঠা গিরি জায়।

শ্লেষ অলঙ্কারেরও বিচিত্র উদাহরণ শাক্ত গীতে পাওয়া যায়। আগমনী ও বিজয়া পবে শিবের দারিদ্র্য বর্ণনাগুলি শ্লিষ্ট, উমার বর্ণনাও শ্লিষ্ট। যেমন,

(ক) যার কপালে আগুন নাই কোন গুণ

শ কেন বল তার কপালে।

(খ) নাহি মানে ধর্মধর্ম, নাহি করে কোন কর্ম,

নিজ ভাবে নিজ মর্ম নিজে করে গান।

[শিব গুণাতীত, নিষ্ক্রিয়, স্ব-ভাবস্থিত; অন্ত অর্থ-তান আচারহীন, নিষ্কর্মা ও আপন ভোলা]

(গ) বাছার নাই সে বরণ নাই আভরণ

হেমাজী হইয়াছে কাণীব বরণ।

[হেমাজী উমাই কালী; মায়ের কল্লনায় অবস্থাবৈগুণ্যে উহা কণ্ঠার রূপ-মালিণ]

(ঘ) বাসনাতে দাও আগুন জ্বলে।

[বাসনা = কামনা, কলাগাছ ইত্যাদির ছাল]

(ঙ) চমকে নুপুর আলো করে পুর মণিময় পুরবাসিনী।

[একদিকে ‘পুর’ শব্দগুলির যমক, অপরদিকে শ্লেষ—মণিময় পুরবাসিনী = রত্নপুরী নিবাসিনী বা মণিপুর চক্রের অধিষ্ঠাত্রী দেবী]

শব্দালঙ্কারগুলির ভিতর শাক্ত সঙ্গীতে বক্তোক্তির বিশিষ্ট স্থান আছে। সাধারণ ভাবে কণ্ঠস্বরের ভঙ্গিবৈচিত্রে বিধি দ্বারা নিষেধ বা নিষেধ দ্বারা বিধি স্থাপিত হইয়া যদি চমৎকারিত্ব সৃষ্টি হয়, তবেই তাহা হয় কাকু বক্তোক্তি। শাক্ত গীতের অমুযোগে, বিকারে, প্রপ্নে, বিষয়ে এই বক্তোক্তির খেলা চলিয়াছে। যেমন,

(ক) তবে নাকি উমার তত্ত্ব করেছিলে।

গিরিরাজ !

[বিস্মিত প্রশ্নে নিষেধই তাৎপর্য]

(খ) কে বলে আ মরি ! তোমায় দিগম্বরী,

শবাসনা বিবসনা ভয়ঙ্করী !

(গ) আমি কি ছু'থেরে উরাই ?

(ঘ) সাধের ঘূমে ঘুম ভাঙ্গে না।

ভাল পেয়েছ ভবে কাল-বিছানা ॥

(ঙ) যে ভাল করেছ কালী, আর ভালতে কাজ নাই !

প্রত্যেকটি উদাহরণে কণ্ঠস্বরের বৈচিত্র্য এক একটি অপূর্বতা সৃষ্টি করিয়াছে।

শাক্ত পদাবলীতে অর্থালঙ্কারেরও প্রচুর প্রয়োগ দেখা যায়। কাব্য-সাহিত্যে অর্থালঙ্কারের উপযোগিতা প্রধানতঃ অমৃত ভাবের মৃতিময় রূপায়ণে। উপমা-রূপক যেন বাস্তব চিত্র। ইহাতে ছবোধ্য ভাব স্বেবোধ্য হইয়া উঠে, মনের পটে একটি ছবি গাঢ় রেখায় মুদ্রিত হয়। তাহা ছাড়া সৌন্দর্য-সৃষ্টির দাবি তো আছেই।

শাক্ত পদাবলীর কবিগণ শক্তি মায়ের রূপকার। সে শক্তি স্বরূপে অরূপ, আবার রূপ সীমায় অপরূপ। অরূপ ও অপরূপকে বুঝাইতে গিয়া তাই কবিগণ ছবির পর ছাব আঁকিয়াছেন। ধ্যানের মৃতিমতী জননীর চরণ, বদন, কেশ ও নৃত্যপরা রূপ তাঁহাদের চিত্তে যে মনোময় প্রতিমায় রূপান্তরিত হইয়াছে, তাহাকে প্রকাশ করিতে গিয়া তাঁহারা রূপের পাথারে ডুব দিয়াছেন। এক মাতৃ চরণের বর্ণনাতেই কত রূপ-কল্পনা,—

(ক) অতি স্নানীতল চরণ যুগল প্রফুল্ল কমল প্রায় (উপমা)

(খ) মঞ্জিল মন-ভ্রমরা কালীপদ-নালকমলে (রূপক)

(গ) তবুণ অরুণ যেন চরণ দুখানি (উৎপ্রেক্ষা)

(ঘ) নখরে অরুণ ছোট পদচিহ্নে পদ্ম ফোটে (অতিশয়োক্তি)

(ঙ) অমল কমলদল নিলিত চরণ তল (ব্যতিরেক)

চ, পদ্ম ভ্রমে পদতলে পড়ে অলি দলে দলে (ভ্রান্তিমান)

(ছ) নীলকান্ত মণি নিভাস্ত

নখর নিকর তিমির নাশে (বিষম)

এমনই ভাবে সর্ব অবয়বের রূপ-রচনায় অসংখ্য রূপ-কল্পনা। কোথাও এই অলঙ্কার আনিয়াছে সংস্কৃত কাব্যের সরণি ধরিয়া, কোথাও আবার প্রত্যক্ষ দৃষ্ট বা স্ব-কল্পিত

উপমান। শাক্ত সঙ্গীতের গলি-বুঁজি হইতে অলঙ্কার-শাব্দোক্ত প্রায় সকল অলঙ্কারেরই
বৃষ্টান্ত সংগৃহীত হইতে পারে ; যথা,

পূর্ণোপমা :

- (ক) চঞ্চলার মত জীবন চঞ্চল
- (খ) তৃষিত চাতকীর মত রাণী চেয়ে পথ পানে।
- (গ) মা আমার ঘুরাবে কত।

কল্পুর চোখ ঢাকা বলদের মত ॥

অপ্তোপমা :

- (ক) ধনু সদৃশ জলতঃ.....উরু কদলী তুলনা

[সাধারণ ধর্ম লুপ্ত]

- (খ) তুষার-ধবল হ্রদে নৌলিম নলিনী,
হর-হৃদি মাঝে আমার গ্রামা জননী।

[উপমা বাচক শব্দ লুপ্ত]

- (গ) তুমি ইন্দুদেবী কুব্জ নয়নী কনকবরণী তারা।

[এখানে উপমার তিনটি অঙ্গই লুপ্ত, আছে শুধু উপমের আর বিশেষণ।
বিশেষণগুলি বিশ্লেষণ করিলেই উপমার অত্যাশ্চর্য অঙ্গ পূর্ণ হয়]

বস্তু-প্রতিবস্তু ভাবের উপমা :

- (ক) আয় মা এখন তারা রূপে স্মিতহৃথে শুভ্র বাসে।

নিশার ঘন আঁধার দিয়ে উষা যেমন নেমে আসে ॥

[সাধক-হৃদয়ে নীল সরস্বতীর আবির্ভাব, নিশার অন্ধকারে উষার আগমনের
মত। কল্পনাটি কবিত্বময়]

- (খ) হলে ভাবের উদয় লয় সে যেমন লোহাকে চুষকে ধরে।

[চুষক যেমন লোহাকে আকর্ষণ করে, তেমনই তিনি (জগজ্জননী) ভাবোদিত
ভাবুককে গ্রহণ করেন]

অরূপোপমা :

- (ক) হেরিয়ে গগনতারা মনে হল প্রাণের তারা।

- (খ) সুনীল আকাশে ওই শশী দেখি,

কৈ গিরি, আমার কৈ শশী-মুখী ?....

ঐ এল হেসে শান্ত শতদল,

শতদলবাসিনী কোথায় আমার বল ?

রূপক :

- (ক) নাশিতে আঁধার রাশি উমা-শশী প্রকাশিল ।
- (খ) শোণিত সাগরে নেচেছিলে শ্রামা ।
- (গ) কি কাজ ঘরে নগরে, ডোব সে রূপ-সাগরে ।
- (ঘ) আঁখি ঢুলু ঢুলু রজনী দিনে, কালীনামামৃত পীযুষ পানে ।

পরম্পরিত রূপক :

- (ক) জ্ঞান-সমুদ্রের মাঝে রে মন, শক্তিরূপা মুক্তা ফলে ।
- (খ) মন-বস্ত্রে বাণ্ড করি হৃদি-পদ্মে নাচাইব ।

সাক্ষ রূপক :

- (ক) সাধনরূপ গ্রাবু খেলা এই বেলা মন খেলিয়ে নেরে ।...
- শ্রদ্ধা-নওলা খেলায় দিয়ে বসবি ভক্তি-গোলাম নিয়ে ।

[সাধনের অঙ্গ শ্রদ্ধা-ভক্তি, দ্রাবু খেলার অঙ্গ নওলা-গোলামের সঙ্গে রূপিত]

অধিকারূঢ় বিশিষ্ট রূপক :

দেখে যা গো নগরবাসী ।

অঙ্গনে উদয় আমার উমা অকলঙ্ক শশী ॥

মালা রূপক :

- (ক) সবে মাত্র এক ধন নয়নে নবীনাজন
অঞ্চলে রতন-নিধি বিধি দিল মোরে ।
- (খ) তুমি গো মম অঞ্চলের ধন,
প্রাণের পুতলী, অমূল্য রতন ।

উল্লেখ :

- (ক) মগে বলে ফরাতারা, গড়্ খলে ফিরিঙ্গী যারা,
খোদা বলে ডাকে তোমায় মোগল পাঠান সৈয়দ ঝাড়া ।
- (খ) কখন বিশ্বজননী, পঞ্চভূত নিবাসিনী,
কভু কুলকুণ্ডলিনী, সহস্রদল পদ্ম পরে ।

[একই শক্তি গুণভেদে কখনও 'বিশ্বজননী', কখনও 'পঞ্চভূত নিবাসিনী',

কখনও কুলকুণ্ডলিনী কখনও বা সহস্রদল বিহারিণী]

- (গ) মা আমার দক্ষিণে কালী, কখন বা হন করালী,
কখন হন বনমালী, কভু রাধা মল্লিকিনী !

উৎপ্রেক্ষা :

- (ক) চমকে অকণ রবি-শশী যেন নথরে প্রথরে আপনি । [বাচ্য। উৎপ্রেক্ষা ']
 (খ) মা, তোর ত্রীমুখ ন হেরে, যে দ্রুথ অন্তরে
 ছিলাম মণি হীন ফণী দিবা-যামিনী । [প্রত্যয়মানা উৎপ্রেক্ষা]

অতিশয়োক্তি :

- (ক) উদিলে নির্দয় রবি উদয় অচলে
 নয়নের মণি মোব নয়ন হারাবে ।
 [উপমেয় উমাকে গ্রাস করিয়াছে উপমান 'নয়নের মণি']
 (খ) সোনার গুডলি দিলে পাথারে ভাসায়ে ।
 [উমাকে ভিত্তারী শিবের হস্তে সমর্পণ করায় মা মেনকার অতিশয়োক্তি মিশ্র
 আক্ষেপ]
 (গ) শশী ভাসু আসি উদয় পদে পদে,
 উভয় পদে আছে উভয়ে অবিবাদে ।

ব্যতিবেক :

- (ক) শায়দ শশী বহ্নিম করি ওই আভাহীন
 পশ্চিম গগনে ওই উমা মুখ ভাসে রে ।
 (খ) চপলা জিনি ত্রিনয়নী, চপলা জিনি দন্ত শ্রেণী
 চপলা জিনি শায় গামিনী

অপহুতি :

- (ক) কালো নয়, পূর্ণিমার শশী হৃদয় মাঝে করে আলো ।
 (খ) উমা যত হেসে কথা কয়, ও তো হাসি নয় হে,
 যেন অভাগীর কপালে অনল জলে ।

[অপহুব এখানে উৎপ্রেক্ষা-আশ্রিত]

নিশ্চয় :

এ নহে অকণ-আভা, নহে শশধর-বিভা,
 হিম মাঝে বুঝি গৌরীর গৌর-আভা হংসরে ।

[এখানে নিশ্চয় উৎপ্রেক্ষা-আশ্রিত]

প্রতিবস্তুপমা :

কালীয় শরীরে রুধির শোভিছে,
 কালিন্দীর জলে কিংগুক ভাসে ।

দৃষ্টান্ত :

প্রসাদ ভাষে, লোকে হাসে, সম্ভরণে সিদ্ধু তরণ ।

আমার মন বুঝেছে, প্রাণ বুঝে না, ধরবে শশী হয়ে বামন ।

নিদর্শনা :

মন, ভেবেছ কপট ভক্তি দিয়ে গ্রামা মাকে পাবে ?

এ ছেলের হাতের নাড়ু নয় যে ভোগ দিয়ে খাবে ।

অর্থাস্তরঙ্গাস :

(ক) মার সোহাগে বাপের আদর এ দৃষ্টান্ত যথা তথা ।

যে বাপ বিমাতাকে শিরে ধরে, এমন বাপের ভরসা বুধা ॥

(খ) অর্থ বিনা ব্যর্থ যে এই সংসার সবারি ।

ওমা, তুমিও কোন্‌ল করেছ বলিয়ে শিব ভিখারী ॥

(গ) যে রসিক ভক্ত শূর সে প্রণেশে সেই পুর,

রামপ্রসাদ বলে ভাঙ্গলো ভূর, আগুন বেঁধে কে রাখিবা ?

সমালোচনা :

(ক) ওরে নবনী নিশি, না হইও রে অবসান ।

শুনেছি দারুণ তুমি না রাখ সতের মান ॥

(খ) যেয়ো না রজনী, আজি লয়ে তারাদলে,

গেলে তুমি দয়াময়ি, এ পরাণ যাবে ।

শান্ত সঙ্গীতে অত্যাশ্চর্য অলঙ্কারের অসম্ভাব না থাকিলেও ইহার প্রধান অলঙ্কার রূপক । ভক্তের আকৃতি, মনোদীক্ষা বা সাধনতত্ত্বের বর্ণনায় রূপকের প্রয়োগ এক লক্ষণীয় বৈশিষ্ট্য । গুহ সাধন ও রহস্যময় অমুভূতির প্রকাশে রূপক অপরিহার্য বাহন । সেই সূত্রে শান্ত পদেও রূপগার বাহন্য বদ্ধ জীবের জীবন-যন্ত্রণার চিত্রাঙ্কনে ‘সংসার-গারদ’, ‘ভব-সাগর’ ও ‘ভব-রোগ’ এবং সাধন রহস্যের সঙ্কেত হিসাবে ‘হৃদি-বত্নাকর’, ‘মানব-জমিন’, ‘হৃৎ-পিঙ্গর’ ও ‘সাধনরূপ-গ্রাবু খেলা’ প্রভৃতি রূপককল্পনায় বৈচিত্র্য যথেষ্ট রহিয়াছে । এই গ্রন্থের রূপকাক্রমী কবিতা প্রসঙ্গে এ বিষয়ে স্মৃতিত আলোচনা করা হইয়াছে । এই সকল রূপক যে সর্বত্রই রস সৃষ্টির একই প্রযত্নে সিদ্ধ, তাহা নয়—কষ্ট কল্পনা ও কৃত্রিমতাও আছে । তথাপি রূপক-সৃষ্টিতে প্রাচীন বাংলা সাহিত্যে শান্ত গীতির দান সম্বন্ধে সঙ্গ স্মরণীয় ।

শান্ত সঙ্গীতে অপর যে অর্থালঙ্কার উৎকর্ষ ও বিশিষ্টতার দাবি রাখে, তাহা ‘বিরোধ-মূল অলঙ্কার’—বিরোধ ও বিধর্ম । শান্ত গীতের ভাবের সঙ্গে ইহার একাত্ম । শান্তের

উপাত্ত মূর্তি এবং সাধনার মধ্যেই একটি বিষম ভাব আছে। শক্তি-মূর্তি একাধারে রৌদ্রী ও সৌম্য, তাহা ঐক্যে মহামাধুরী। শক্তি-সাধনার উপকরণ ও প্রক্রিয়াও বিষম। রামপ্রসাদ বলেন, ‘বিষম বিষয় কাল সর্প নিয়ে খেলা।’ ভক্তের আকৃতিতেও দ্বিধাগ্রস্ত হৃদয়ে বিষম-বিরোধের চাক্ষু্য এবং তাহা লইয়াই ভক্তের অনুযোগ-অভিযোগ। তাই বিরোধ-মূল অলঙ্কারগুলি যেন শাক্ত সঙ্গীতের একান্ত সহযোগী। রূপভঙ্গ্য ভক্ত ‘বিষম’ অলঙ্কার যোজনা করিয়াই কালী মায়ের নয়ন-মোহন রূপ মূর্তি অঙ্কন করেন,

রূপ সে তিমির রাশি, অথচ তিমির নাশি
উজলিছে ত্রিভুবন জিনি সৌদামিনী।

সখা,
এলোকেশা এলো কে বনে, কাল বরণে।

ত্রিলোক আলো করে সে কপের কিরণে॥

এই কালী ভক্তের জননী, রেহণীলা ও ককণাময়ী। কিন্তু কোথায় ককণাময়ীর ককণা, কোথায় মায়ের মমত্ব? ভক্ত হৃদয়ে সংশয় ঘনীভূত হয়, বিষম অনুযোগ বিষম অলঙ্কারেই ব্যক্ত হয়

দয়াময়ী নাম লগতে দয়ার লেশ নাই তোমাতে
গলে পর নুগুমালা পরের ছেলের মাথা কেটে।

কিঃবা
অন্নপূর্ণা নাম শুনি, ভিক্ষা করেন শূলপাণি
পেটের জালায় গরল খেলেন দিগ্‌বাস বসন বিনা।

ভক্তের সাধনাও বিবোধের সাধনা অর্থাৎ ‘সাধন সমর’—‘মায়ে-পোয়ে মোকদ্দমা’, ‘মায়ে-পোয়ে বিবাদ’ : প্রপত্তিও বিরোধ-মূল। ভক্ত অভয়ার অভয় চরণের জোরেই ভয়হীন। সে শাস্ত হইয়াও অশাস্ত, মাযের বাধ্য হইয়াও অবাধ্য। মাযের চোখ রাঙানিতে ও তাঁহার ভয় নাই। যে মাযের সঙ্গে হৃন্দ, সেই মাযের চরণেই মুক্ত্যঙ্গর আশ্রয়ের আশ্বাস, তাই সে বলে,—

হৃন্দ হবে মাযের সনে,

তবু রব মাযের চরণে।

শাক্ত সঙ্গীতের এই বিরোধ ভাবটির সঙ্গে শব্দালঙ্কার বক্রোক্তির যেন একটি গভীর যোগাযোগ আছে। শাক্ত গানে বক্রোক্তি যেন এই বিরোধকেই বক্রভাবে আরও শনোক্ত করিয়া তুলিয়াছে। মনে হয়, অনেক স্থলে শব্দালঙ্কার বক্রোক্তি যেন অর্থালঙ্কার বিরোধ-বিষয়েরই সহযোগী ও সমর্থক। যেমন রাম প্রসাদের এই উক্তিট,

‘আমি কি ছুঁথের ডরাই?’ (বক্রোক্তি)

কিন্তু পরক্ষণেই, ‘দেখ, সুখ পেয়ে লোক গর্ব করে, আমি করি ছুঁথের বড়াই’ (বিরোধ)

ছন্দ

শাক্ত পদাবলী গীতের উদ্দেশ্যে রচিত। এই পদগুলির আদি প্রণেতা রামপ্রসাদ স্বীকার করিয়াছেন, 'গ্রন্থ বাবে গড়াগড়ি গানে হব মত্ত।' প্রাচীন সংগ্রহগ্রন্থে প্রত্যেকটি পদের শীর্ষে সুর ও রাগের উল্লেখ করা হইয়াছে। অধিকাংশ পদ গীতের চতুরবয়ব আস্থায়ী (স্থায়ী), অন্তরা, সঞ্চারী ও আভোগ--এই চারি অংশে বিভক্ত। তাহা ছাড়া শাক্ত পদাবলীতে কে, ওকে, কেরে, রে, হে, গো প্রভৃতি অসংখ্য বিস্তৃত প্রশ্ন ও সম্বোধনবাচক অতিরিক্ত পদ আছে। এগুলি গীতের ফাঁক দেখাইবার কাজে নিযুক্ত। উপরন্তু 'মা' 'মাগো' ধ্বনির গমকে সমগ্র শাক্ত পদ আবেগ-কম্পিত। এই ধ্বনিগুলি গীতের দিক হইতে অত্যন্ত তাৎপর্যপূর্ণ। ইহা কখনও তালগত মাত্রার অপূর্ণতা পূর্ণ করে, কখনও বা সুরের অলঙ্কার ও কারুকাষ প্রকাশের বাহন হইয়া উঠে।

কিন্তু সঙ্গীতের দাবী লইয়া আবিভূত হইলেও, কবিতা হিসাবে শাক্ত পদাবলীর দাবী অল্প নয়। রবীন্দ্রনাথ বলেন 'বাংলাদেশে সঙ্গীতের প্রকৃতিগত বিশেষত্ব হচ্ছে গান, অর্থাৎ বাণী ও সুরের অঙ্গনায়ীত্বের রূপ।' বাংলার চর্চা গীতি, কীর্তন, বাউল প্রভৃতি এই উক্তির সার্থকতা প্রমাণ করে। শাক্ত পদাবলীও একাধারে কবিতা ও সঙ্গীত।

অবশ্য পাঠ্য কবিতায় ও গায়কসঙ্গীতের মধ্যে পার্থক্য আছে। কাবতার আশ্রয় কথা, গানের আশ্রয় ধ্বনি। একটি সুস্বম ছন্দোবিলসিত, অপরাধ সুর-তালে উল্লসিত। কবিতায় কথা ছাড়া ছন্দ অচল, কথার ধ্বনিকে ইচ্ছামত খুঁ বেঁধে বিলম্বিত বা সঙ্কুচিত করাও চলে না। কিন্তু গানে সুরের টানের আব্বাধ অধিকার। তাঁলের মাত্রাসমতা রক্ষা করিবার জন্য গানের মাত্রাসংখ্যা যথেষ্ট প্রসারিত বা সঙ্কুচিত হইতে পারে, বা কোন ধ্বনিকে আশ্রয় করিয়া সুরের কারুকাষ চলিতে পারে, এজেরেই আবৃত্তিযোগ্য পাঠ্য কবিতায় এবং গানের উদ্দেশ্যে রচিত কবিতায় ছন্দের দিকে হইতে তারতম্য থাকিয়া যায়। শাক্ত পদাবলীর ছন্দোবিচারে এই সঙ্গীতিক পটভূমিকা অবশ্য স্বীকার করিতে হইবে। শাক্ত গীতে বহু স্থলে যে মাত্রাধিক্য বা মাত্রালভতা দৃষ্ট হয়, সঙ্গীতের দিক হইতে তাহা অগ্রস্তর তাৎপর্য বহন করে। তাহা ছাড়া, এই কাবতাগুলির ছন্দের প্রকৃতি নিরূপণে সঙ্গীতের তাল-বিভাগও কম সহায়ক নয়।

প্রচলিত শাক্ত গীতের আদি গঙ্গোত্রী সাধক কবি রামপ্রসাদ। এই গীত রচনায় তিনি যেমন সুরের দিকে নতুন 'প্রসাদী সুর' যোজনা করিয়াছেন, তেমনই ছন্দের দিকেও অভিনব প্রদর্শন করিয়াছেন। শাক্ত গীত রচনায় পরবর্তী কবিগণ প্রায়ই সেই ধারার

অনুর্ভন করিয়াছেন। তাই রামপ্রসাদকে পুরোভাগে রাখিয়াই শান্ত পদাবলীর ছন্দ পধ্যলোচনা করা যাইতেছে।

প্রাচীন বাংলা কাব্যে প্রধানতঃ দুই প্রকার ছন্দ ব্যবহৃত হইয়াছে—মাত্রাবৃত্ত ও পয়ার। তন্মধ্যে মাত্রাবৃত্তটি প্রাকৃত-অপভ্রংশের সাক্ষাৎ বংশধর। উহার উচ্চারণ-রীতি ও মাত্রাগণনার পদ্ধতি অনেকটা তৎসম, অথাৎ দীর্ঘ ও যৌগিক স্বরাস্ত এবং হলন্ত অক্ষর দুই মাত্রা, আর হ্রস্ব অক্ষর একমাত্রা। কিন্তু মাত্রাছন্দের এই নিয়মবদ্ধ চাল বাংলার নিষ্কণ্ট উচ্চারণ-রীতির বিরোধী। এই জন্ত ব্রজবুলিতে বা বৈষ্ণব পদেও এই ছন্দে রচিত কবিতায় সর্বাংশে তৎসম উচ্চারণ রীতি অনুসরণ করা হয় নাই; বাংলা উচ্চারণ-রীতির সঙ্গে সামঞ্জস্য নক্ষা করিয়া শোন প্রকারে তৎসম ঠাট বজায় রাখা হইয়াছে। শান্ত গীতির রচনায় রামপ্রসাদও অলুকপ পদ্ধতিতে এই ছন্দ ব্যবহার করিয়াছেন। যেমন রামপ্রসাদ-রচিত রণদঙ্গিনী মাতৃমূর্তির বর্ণনাগুলি—

ও করে মনোমোহিনী।

ঐ মনোমোহিনী।

ঢল ঢল ঢল তড়িৎ-বট, মণিময়কত কাঙ্ক্ষি-ছটা।

একি চিৎ-ছলনা দৈত্য-দলনা ললনা নলিনী-বিড়ম্বিনী॥

সপ্ত পেতি সপ্ত হেতি সপ্তবিংশ প্রিয় নয়নী।

শশি-খণ্ড শিরসি মহেশ-উরসি হরের-রূপসী একাকিনী॥

পদটি ছয় মাত্রার পর্বে গঠিত। প্রথম ও দ্বিতীয় ছত্রে অতিপর্বক ধ্বনি বাদে একটিই মাত্র পর্ব। অত্যাশ্রয় পংক্তিতে চারিটি পর্ব, শেষ পর্ব অপূর্ণপদী। ভাষা তৎসম শব্দ-বহুল। কিন্তু উচ্চারণরীতি তৎসম ও তত্ত্ব মিশ্র। হলন্ত অক্ষরগুলি দুই মাত্রা; দীর্ঘ স্বরাস্ত অক্ষরের স্থানে 'মোহিনী'র মো, 'ঘটা'র টা, 'পেতি' ও 'হেতি'র পে ও হে এবং 'একাকিনী'র কা দীর্ঘ, অত্যাশ্রয় দীর্ঘ স্বরাস্ত অক্ষর হ্রস্ব।

দীর্ঘ স্বরাস্ত অক্ষরের দীর্ঘ উচ্চারণ বাংলা উচ্চারণের বিরোধী। রামপ্রসাদের কতিপয় গানে এই বিরোধের একটা সমন্বয় লক্ষ্য করা যায়। বৃক্ত অক্ষরকে মধ্যসম্ভব বর্জন করিয়া এবং দীর্ঘ স্বরাস্ত অক্ষরকে হ্রস্ব রাখিয়াও তিনি মাত্রা ছন্দে গান রচনা করিয়াছেন। যেমন কালী ও কালার অভেদ-প্রতিপাদক এই গানটি,—

কালী হলি মা রাসবিহারী

নটবর বেশে বৃন্দাবনে।

পৃথক প্রণব নানা লীলা তব কে বুঝে একথা বিষম ভারি॥

নিজতম্ম আধা গুণবতীরধা আপনি পুঙ্খ আপনি নারী।

ছিল বিবসন কাট এবে পীত ধটি এলোচুল চূড়া বংশীধারী॥

ছয় মাত্রার পর্ব, শেষ পর্বটি অপূর্ণ পদী। প্রথম ছত্রের প্রথম পর্বে কেবল 'মা' দীর্ঘ।
অত্র বে-কোন দীর্ঘ স্বরান্ত অক্ষর হ্রস্ব। ভাষা খাঁটি বাংলা।

কিন্তু এইরূপ দুই একটি কবিতা ব্যতীত অধিকাংশ স্থলেই মাত্রাছন্দে রচিত শাক্ত গীতাবলী মাত্রাধিক্য বা মাত্রানুতা দোষে দুষ্ট। কৃত্রিম দীর্ঘ উচ্চারণগুলি অত্যন্ত অনিয়মিত। মাত্রা ছন্দের সংঘত বন্ধনও অধিকাংশ পদে লজ্জিত। রামপ্রসাদও এই দোষ হইতে মুক্ত নহেন। যেমন এই গানটি,—

	ঢলিয়ে ঢলিয়ে	কে আসে,
	গলিত চিকুর	আসব আবেশে।
বামা রণে	দ্রুত গতি চলে	(দলে) দানব দলে
	ধরি করমলে	গজ গরাসে ॥
কেরে	কালীয় শরীরে	কধির শোভিছে
	কালিন্দীর জলে	কিংগুক ভাসে
কেরে	নীল কমল	(শ্রী) মুখ মণ্ডল
	অর্দ্ধচন্দ্র	ভালে প্রকাশে ॥

ছয় মাত্রার পর্ব। কিন্তু 'কে আসে', 'দানবদলে-', 'গজগরাসে', 'নীলকমল' 'ভালে প্রকাশে' প্রভৃতি পর্বের দীর্ঘ স্বরান্ত অক্ষরের উচ্চারণ অত্যন্ত কৃত্রিম ও বিরূপ। 'কালিন্দীর জলে' অংশে নিশ্চিত মাত্রাধিক্য।

রামপ্রসাদের অমূল্যরূপে শিবচন্দ্র রায় (মহারাজ), ঈশ্বর গুপ্ত, গিরিশচন্দ্র প্রভৃতি কবি মাত্রাছন্দে শাক্ত গীত রচনা করিয়াছেন। তাহাতেও এই প্রকার মাত্রাভ্রষ্ট রহিয়াছে। যেমন, শিবচন্দ্র রায়ের,

নীল বরনী নবিনা রমণী নাগিনী জড়িত জটা বিভূষণী।
নীল নলিনী জিনি ত্রিনয়নী নিরখিলাম নিশা-নাথ নিভাননী ॥
['নিরখিলাম নিশা' পর্বে মাত্রাধিক্য]

কিংবা গুপ্তকবির অতি বিখ্যাত 'কেরে বামা বারিদবরনী' ষড়্ মাত্রিক পর্বযুক্ত গানটির এই অংশ,

বামা হাসিছে ভাষিছে লাজ না বাসিছে
হৃৎকার রবে সকল নাশিছে
নিকটে আসিছে বিপক্ষ নাশিছে গ্রাসিছে বারণ-হয় ॥

['হৃৎকার রবে', 'বিপক্ষ নাশিছে' পর্বাংশগুলিতে মাত্রাধিক্য]

কিংবা গিরিশচন্দ্র ঘোষের এই গানটি,—

জয় নীলবরণা পদ্মাসনা বিমল উজ্জল বরণে।

[‘বিমল-উজ্জল’ পর্বাংশে মাত্রাধিক্য]

বাংলার নিজস্ব ছন্দ পয়ার। পণ্ডিতগণ অনুমান করেন, এই ছন্দটির মূল সংস্কৃত পঙ্ক-
কটকা বা অপভ্রংশ পাদাকুলক। মূল যাহাই হউক, বাঙালীর স্বাভাবিক উচ্চারণ-রীতি
উহাকে আপন মনের মাধুরী মিশাইয়া সম্পূর্ণ আপন করিয়া লইয়াছে। উহার প্রতি
পদে বাঙালির ছাপ। ইহাতে পদান্তের হলন্ত বা যৌগিক স্বরান্ত অক্ষর বা একাক্ষরী
যৌগিক স্বরান্ত বা হলন্ত শব্দ বাদে সমস্ত অক্ষরকে এক মাত্রার বলিয়া গণ্য করা হয়।
এখানে যতি স্বাসযতি বা অর্থযতি দ্বারা নিষঙ্গিত। প্রতিটি যতির পর বাক্যারম্ভে
একটা বোঁক বা মূহু স্বাসাঘাত থাকে। ইহার উচ্চারণে যুগ্ম মাত্রার প্রতিও একটা
আকর্ষণ দেখা যায়। উপরন্তু এই ছন্দে চরণ জুড়িয়া থাকে একটি টান বা তান। পয়ার
ছন্দের প্রত্যেকটি লক্ষণ বাঙালীর স্বাভাবিক উচ্চারণ-রীতি ও কথাবার্তার অনুযায়ী।
এই জন্ত বাংলা কাব্য-কবিতায় পয়ারের একচ্ছত্র অধিকার। পয়ারের গতিও সর্বত্র
—রাজসভা হইতে মন্দিরে, মাঠে, গীতের আসরে। পয়ার যেন সর্বজনীন। এদেশের
অধিকাংশ কাব্য—রামায়ণ, মহাভারত, মঙ্গল কাব্য পয়ার ছন্দে রচিত। ত্রিপদী,
লাচাড়ী প্রভৃতি ছন্দোবদ্ধ মাত্রা ও পাদভেদে এই পয়ারেরই রূপভেদ।

শাক্ত গীতের ছন্দোবন্ধেও পয়ারের বিচিত্র প্রয়োগ লক্ষ্য করা যায়। রামপ্রসাদও
এই ছন্দ ব্যবহার করিয়াছেন, সাধারণ পয়ারে পংক্তি ৮+৬ মাত্রার পর্বে বিভক্ত।
প্রসাদী সঙ্গীতে এই প্রচলিত ত্রিপদা পয়ার বহু স্থলে ইতস্ততঃ বিকীর্ণ। তবে এই
ছন্দোবন্ধে পুরা কোন গান নাই। হয়তো অস্থায়ী অংশ ত্রিপদা পয়ার, কিন্তু অল্প অংশ
ত্রিপদী বা চৌপদী। যেমন এই গানটি,

ওহে প্রাণনাথ (গিরিবর হে) ভয়ে তমু কাঁপিছে আমার।

কি শুনি দারুণ কথা দিবসে আঁধার ॥

বিছায়ে বাঘের ছাল

দ্বারে বসে মহাকাল

বেরোও গণেশ মাতা ডাকে বার বার ॥

প্রথম ছত্রে ‘ওহে’ ও ‘গিরিবর হে’ অতিরিক্ত ধ্বনি, পর্বের মাত্রা বিভাগ ৮+৬।
দ্বিতীয় ছত্রেও অনুরূপ। নীচে অন্তর্য্য অংশটি ৮+৮+৮+৬ মাত্রা পূর্ব্বের চৌপদী।

লঘু ত্রিপদী পয়ারের সাধারণ মাত্রা বিভাগ ৬+৬+৮; রামপ্রসাদে পাই ৬+৬+
১০-এর বিভাগ। যেমন,

ওগো রাগি, নগরে কোলাহল উঠ চল চল

নন্দিনী নিকটে তোমার গো ।

চল বরণ করিয়া গৃহে আনি গিয়া

এস না সঙ্গে অ'মার গো ।

['নগরে কোলাহল' অংশে মাত্রাধিক্য, 'এস না সঙ্গে আমার' অংশ উনমাত্রিক]

প্রসাদী সঙ্গীতে ৬ মাত্রার পর্ব থাকিলেও ৮ মাত্রার পর্বই অধিক । এমন কি দ্বিপদা পয়ারও ৮+৮ মাত্রা । অষ্ট মাত্রিক পর্ব দিয়া বিচিত্র ত্রিপদী ও চৌপদী রচিত হইয়াছে । প্রথমেই মনে পড়ে উম্মার বাল্য লীলার বর্ণনায় ৮+৮+১০ মাত্রার এই দীর্ঘ ত্রিপদীটি,—

গিরিবর, আর আমি পারি নে হে প্রবোধ দিতে উম্মারে ।

উমা কেঁদে করে অভিমান নাহি করে স্তম্ভ পান

নাহি খাষ ক্ষীর ননী সরে ॥

অষ্ট মাত্রিক পবেব চৌপদী হন্দোবন্ধে প্রচুর । নিম্নলিখিত গানে রামপ্রসাদ বিরচিত পয়ারের বিচিত্র বন্ধের পরিচয় পাওয়া যায় :—

আজ শুভনিশি পোহাইল তোমার । - ৬+৬

এই যে নন্দিনী আইল বরণ কবিয়া আন ঘরে ॥ = ৮+১০

মুখশশী দেখ আসি দরে যাবে হুঃখরাশি }
ও চাঁদ মুখের হাসি সুখরাশি করে । } = ৮+৮+৮+৬

*নিয়া এ শুভ বাণী এলোচুলে ধায় রাগী বসন না সম্বরে । ৮+৮+৬

গদ গদ ভাব ভরে ঝর ঝর আঁখি ঝবে

পাছে করি গিরি বরে (অমনি) কাঁদে গঙ্গা ধরে ॥ = ৮+৮+৮+৬

পনঃ কালে বসাইয়া চাক মুখ নিরখিয়া চুষে অকণ অধরে । = ৮+৮+৮

সলে জনক তোমার গিরি পতি জনম ভিতারী

তোমা হেন স্কৃতুমারী দিলাম দিগম্বরে ॥ = ৮+৮+৮+৮

['বসন না সম্বরে' অংশে মাত্রাধিক্য ; 'দিলাম দিগম্বরে' মাত্রাভ্রাতা]

অষ্ট মাত্রিক চৌপদী ছন্দোবন্ধে রচিত এই গানখানি অপূর্ব :

হৃৎ-কমল মঞ্চ দোলে করালবদনী শ্রামা ।

মন-পবনে জুলাইছে দিবস রজনী ও মা ॥

ইডা পিজলা নামা স্মৃতা মনোরমা,
তার মধ্যে গাঁথা শ্রামা ব্রহ্মসনাতনী ও মা ॥
আবির রুধির ভায় কি শোভা হয়েছে গায়
কাম আদি মোহ যায় হেরিলে অমনি ওমা ॥
যে দেখেছে মায়ের দোল সে পেয়েছে মায়ের কোল
রাম-প্রসাদের এই বোল ঢোল মারা বাণী ও মা ॥

[‘ইডা পিজলা নামা’ ও ‘স্মৃতা মনোরমা’ অংশে মাত্রার ১, ‘যে দেখেছে মায়ের দোল, সে পেয়েছে মায়ের কোল’—অংশে ‘যে’ ও ‘সে’ কে পবেব বাহবে রাখিলে মাত্রারক্ষা, নচেৎ মাত্রাধিক্য]

পয়ার ছন্দোবন্ধের আরও বৈচিত্র্য রাম প্রসাদ ব্যতিরিক্ত শান্ত পদে পাওয়া যায়। এমন, দেওধান রঘুনাথ রায়ের ৮+৫ মাত্রাব এই ভঙ্গপয়ার—

তারা তুমি কত রূপ জান ধরিতে ।
জননী গো আলামুখী গিরি চহিতে ।

মাত্রাচন্দ্র ও পয়ার ব্যতীত আর একটি ছন্দ বাংলাদেশে লোকের মুখে মুখে প্রচলিত ছিল, তাহা স্বাসাঘাতপ্রধান ছন্দ। এই ছন্দের প্রধান লক্ষণ প্রতি পংক্তির প্রারম্ভে প্রবল ঝোক এবং হ্রস্ব, দীর্ঘ, তলন্ত—নিবিশেষে প্রতি অক্ষরকে এক মাত্রার ধরিয়া পবে পবে চারি মাত্রার বিস্তার। বাক্যান্তে ঝোক দেওয়া বাঙালীর স্বভাবগত। মনে হয়, লোকায়ত কোন উৎস হইতে এই ঝোকের উৎসার। স্বাসাঘাতপ্রধান ছন্দও লোকায়ত। মৌখিক ব্যবহারিক ছন্দ, মেয়েদের ‘শালোক’ ও ঘুমঘাভানী গানের প্রধান বাহন এই ছন্দ। বাংলাদেশে ঢাকের-বাগে, ঢোলকের বোলে, নৃত্যের তালে ঝোক ও চার মাত্রার বিলাস লক্ষণীয় ‘টাক-ডুমা-ডুম’, ‘ঢাম-বুড়া-বুড়’, ‘তাক-ধিনা ধিন্’ বা ‘ধিন্তা ধিনা’ প্রভৃতি বোল এই প্রসঙ্গে অবগীর।

লোকায়ত এই ছন্দটি প্রাচীন বাংলার উচ্চ স্তরের কাব্যের আসরে স্থান পায় নাই। চির অন্ত্যাজের মত সমাজের অবহেলিত স্তরের কাব্যে লোকের মুখে মুখে ইহা আনাগোনা করিয়াছে। কিন্তু বাংলার শান্ত সঙ্গীতের প্রধান ছন্দ এই স্বাসাঘাতপ্রধান ছন্দ। শান্ত গীতের ভাব যেমন লোকায়ত, ইহার বুলি যেমন লোকায়ত, ইহার প্রধান ছন্দটিও লোকজীবনান্ধিত। দীর্ঘ পাঁচ শত বৎসর ধরিয়া ঘটগম্ভীর মাত্রা ছন্দ ও পয়ারের ধীরবিলসিত একটানা সুরে যখন বাঙালীর জীবনের গতিকে প্রায় মহুর করিয়া তুলিয়াছিল, তখন প্রবল দরকে চমক সৃষ্টি করিয়া শক্তি মায়ের সাধক সন্তান রামপ্রসাদ দ্রুতলয়ে জীবনে এক মহা আলোড়ন সৃষ্টি করিলেন। দ্রুত দমকই প্রসাদী

সঙ্গীতের প্রধান বিশিষ্টতা। ইহা যেন মস্তুর জীবনে দ্রুত চলার বেগ, শ্বাসহীন জীবনে প্রবল প্রাণাসের সংঘাত। প্রাণশক্তির নব জাগরণে এ যেন নূতন সুরে নূতন কথা,

আমি কি হুঃ খেরে ডরাই ?

ভবে আর কত দুখ দেও দেখি তাই।

প্রসাদ বলে ব্রহ্মময়ি বোঝা নামাও ক্ষণেক জিরাই।

দেখ সুখ পেয়ে লোক গর্ব করে আমি করি দুখের বড়াই ॥

ইহাই সুপরিচিত প্রসাদী সুরে প্রসাদী গান। প্রথম দুই ছত্রে ৪ মাত্রার দুই পূর্ণ পর্ব পরের ছত্রগুলিতে চতুর্মাত্রিক ৪টি পূর্ণ পর্ব; প্রতি পর্বে প্রবল শ্বাসাঘাত, মাঝে মাঝে অভিপর্ষিক ধ্বনি। আরুহির দিক হইতে লয়ও দ্রুত। অবশ্য গান করিবার সময় ভাং অনুবায়ী লয় ধীর বা মধ্য হইতে পারে।

অধিকাংশ প্রসাদী গান এই ছকে গাথা। রামপ্রসাদের,

কে জানে গো কালী কেমন।

ষড়-দর্শনে না পাষ দরশন ॥

কিংবা ‘অভয় পদ সব লুটালে’, ‘বল মা আমি দাঁড়াই কোথা’, ‘মন তোর এত ভাবনা কেনে’, ‘মা আমায় বু-রাবে কত’, ‘আমি কি আ-টাশে ছেলে’, ‘ডুব দেবের ম-কালী বলে’, ‘মলেম ভূতের বেগার ধেটে’ প্রভৃতি বিখ্যাত গান এই চঙে রচিত।

শ্বাসাঘাতপ্রধান চতুর্মাত্রিক পূর্ণ বা অপূর্ণ পর্ব দিয়া শান্ত সঙ্গীতে বিচিত্র রূপবধ সৃষ্টি করা হইয়াছে। যেমন,

মন রে কুষ্ণ- কাজ জান না।

এমন মানব জমিন রইল পতিত আবাদ করলে ফলতো লোনা ॥

কিংবা মা গো তারা ও শঙ্করি।

কোন অবিচারে আমার পরে করলে দুখের ডিক্রী জারি ॥

এ সব গানে প্রথম ছত্রে ৪ মাত্রার দুই পূর্ণ পর্ব। পরের ছত্রগুলিতে চারিটি করিয়া পূর্ণ পর্ব। এই ছন্দে বাঁধা ‘মন হারালে কাজের গোড়া’, ‘আর ভুলালে ভুঁবো না গো’ ‘মন গরীবের কি দোষ আছে’ প্রভৃতি গান।

কতকগুলি গানে আবার প্রথম ছত্রে একটি পূর্ণ পর্ব, আর একটি অপূর্ণ পর্ব। যেমন,

এসব ক্ষেপা মায়ের খেলা।

যার মায়ায় ত্রিভুবন বি-ভোলা ॥

‘আমায় দেও মা তবিল-দারী’, ‘আমি তাই অভিমান করি’ প্রভৃতি গানে এই চঙ। এই গানগুলিতে বাড়ল সুরের প্রভাব বিগ্ৰহমান।

শাক্তপদাবলীর কাব্যমূল্য

স্বাসাঘাত প্রধান ছন্দ লইয়া রামপ্রসাদ বিচিত্র পরীক্ষা করিয়াছেন। ভাবের দিক হইতে তিনি যেমন অতি গম্ভীর, করুণ ও মধুর ভাব এই ছন্দে প্রকাশ করিয়াছেন, তেমনই চতুর্মাত্রিক দুইটি পর্বকে আট মাত্রায় পূর্ণতা ধরিয়া, কখনও বা একটি পর্বের সঙ্গে অপূর্ণপদী পর্ব যোগ করিয়া বিচিত্র দ্বিপদী, দীর্ঘ ত্রিপদী ও চৌপদী রূপবদ্ধ সৃষ্টি করিয়াছেন। ইহার ফলে স্বাসাঘাত-প্রধান ছন্দের ক্ষুদ্র পর্ব দীর্ঘ হওয়ায় দ্রুত লয় দ্রুতত্ব হারাষ্টয়া ফেলিয়াছে। কোথাও বা চার মাত্রার পর উপশ্রুতি না থাকায়, তাহা বেমালম পয়ারের পর্ব হইয়া উঠিয়াছে। তথাপি পয়ারের ধীর লয় বিলসিত পর্বসহ সে সকল ছন্দোবন্ধের বৈচিত্র্য অল্প নয়। যেমন,

(i) ৮+৬ মাত্রার দ্বিপদী—

কেবল আসার আশা ভবে আসা	আসা মাত্রা হলো।
যেমন চিত্রের পদ্মেতে পড়ে	দ্রুমর ভুলে রলো ॥
মা খেলবি বলে ফাঁকি দিয়ে	নাবালে ভুতলো।
এবার যে খেলা খেলালে মাগো	আশা না পূরিল ॥

কিংবা,

বসন পর বসন পর	বসন পর তুমি।
চন্দনে চর্চিত জবা	পদে দিব আমি (গো)
কালীঘাটে কালী তুমি	কৈলাসে ভবানী।
বৃন্দাবনে রাধাপারী	গোকুলে গোপিনী (গো) ॥

কবিতা হিসাবে পড়িতে গেলে এগুলিকে ৮+৬ মাত্রার পয়ার বলিয়া মনে হয়। অথচ উহা পয়ার নয়, ৪+৪+৪+২ মাত্রার স্বাসাঘাত প্রধান ছন্দ। প্রতি পর্বাঙ্গে স্বাসাঘাত অতি স্পষ্ট। শেষোক্ত গীতটিতে খেমটার ২+২ মাত্রার দমকপ্রধান চালাটও দৃষ্ণীয়।

(ii) ৮+৮ মাত্রার দ্বিপদী বা ৮+৮+৮+৮ মাত্রার চৌপদী

ভবের আশা খেলব পাশা	বডই আশা মনে ছিল।
মিছে আশা ভাঙ্গা দশা	প্রথমে পাঁজুরি পলো ॥
প'বার আঠার বোল	বুগে বুগে এলেন ভাল।
শেষে কচা বার পেয়ে মাগো	পাঁজা ছকায় বদ্ধ হলো ॥

কিংবা—

মায়ের মূর্তি গড়াতে চাই	মনের লমে মাটি দিয়ে।
মা বেটি কি তেমন মেয়ে	মিছে খাটি মাটি নিয়ে ॥

করে অদি মুণ্ডমালা সে মা-টি কি মাটির বালা
মাটিতে কি মনের জালা দিতে পারে নিভাইয়ে ॥

পয়ারই হউক বা স্বাসাঘাত প্রধান ছন্দই হউক, অষ্টাক্ষরা (অষ্ট মাত্রিক) পর্বের দিকে শাক্ত গীতের প্রবণতা লক্ষ্য করা যায়। অষ্টাক্ষরপাদ বৃত্ত অতি বিখ্যাত। বৈদিক সংহিতায় অষ্টাক্ষরা চতুস্পদ ছন্দ অনুষ্টুভ নামে খ্যাত। লৌকিক সংস্কৃতেও অনুষ্টুভ বিখ্যাত ছন্দ। লঘুগুরু অক্ষরের সমাবেশভেদে অষ্টাক্ষরা চিত্রপদা, বিদ্যামালা, সমানিকা, গজগতি, হংসরক্ত প্রভৃতি বৃত্ত দ্বারা চারিটি পাদে সমবৃত্ত অনুষ্টুভ গঠিত হইতে পারে। এই প্রসঙ্গে অষ্টাক্ষর পাদে নির্মিত চৌপদী বক্তৃ নামক বৃত্তট উল্লেখযোগ্য। ইহা অর্ধসম ও বিষমভেদে দুই প্রকার। বিষম বক্ত্রে প্রতিপাদে লঘুগুরু অক্ষর বিভ্রাসের ধরাবাধা কোন নিয়ম নাই। ঠহার প্রতিপাদে আটটি অক্ষর থাকে এই মাত্র। এবং এই ছন্দটিই লোকে অনুষ্টুভ বলিয়া পরিচিত।^১ শাক্ত সঙ্গীতের অষ্টাক্ষরা চৌপদীগুলি যেন বাংলা ছন্দের অনুষ্টুভ; বিশেষ এই যে চারিটি অক্ষরের পবে যতি বা উপযতি থাকায় ইহা দমক-প্রধান। সংস্কৃতে বা অপভ্রংশেও চারি মাত্রার পর যতি রাখিলে ইহা খানিকটা দমক প্রধান হয়, যেমন, 'সমানিকা' ছন্দের এই দষ্টান্ত—

বাসোবলী বিদ্যামালা বর্হশ্রেণী শাক্তচাপঃ।

যশ্বিন স স্তাৎ ত্রাপোচ্ছিত্তৈ গোমধ্যস্তঃ কৃষ্ণাস্তাদং ॥

শাক্ত সঙ্গীতের স্বাসাঘাত প্রধান অষ্টাক্ষরা চৌপদীগুলি এই রূপ,—

চুদিপদ্য উঠবে ফুটে
মনের আধার যাবে ছুটে
তখন ধরাতলে পড়বো লুটে
তারি বলে হব সারা ॥

কিংবা কমলাকান্তের এই অনুষ্টুভটি,

চরণ কালো ভ্রমর কালো
কালোয় কালো মিশে গেল,
দেখ সুখরুখ সব সমান হোলো
আনন্দ সাগর উল্লে ॥

এ যেন বাংলা ছন্দের নব অনুষ্টুভ।

শ্রদ্ধেয় আচার্য শ্রী প্রবোধচন্দ্র সেন মহাশয় রামপ্রসাদের ছন্দ লইয়া মূল্যবান আলোচনা

১। লোকেই অনুষ্টুভিতি খাতং তস্তাষ্টাক্ষরা মতা—ছন্দোমঞ্জরী।

করিয়াছেন। তিনি অতি নিপুণতার সহিত বিচার করিয়া বাংলা ছন্দে রামপ্রসাদের দানের প্রতি অঙ্গুল সন্দেশ করিয়াছেন। শুধু তাই নয়, রামপ্রসাদের গানে বহুস্থলে মাত্রাহানি ও মাত্রাবৃদ্ধি জনক ত্রুটি দেখা যায়। আবৃত্তিযোগ্য কবিতার দিক হইতে তিনি তাহার একটি বিজ্ঞানসম্মত কারণ নির্দেশ করিয়াছেন। এগুলিকে তিনি বলিয়াছেন ‘রীতিমিশ্রণ দোষ’ অর্থাৎ মিশ্রকলারবৃত্ত (অক্ষর বৃত্ত) রীতির সহিত দলবৃত্ত (স্বরবৃত্ত)-এর মিশ্রণ অর্থক। দলবৃত্ত রীতির সহিত মিশ্রকলারবৃত্ত রীতির মিশ্রণ। যেমন এই দৃষ্টান্তটি,

মন কেনরে ভাবিস এত।

যেন মাতৃহীন বালকের মত ॥

ভবে এসে ভাবছ বসে কালের ভয়ে হয়ে ভীত।

ওরে ‘কালের কাল’ মহাকাল’, সে কাল মায়ের পদানত ॥

ফণী হয়ে ‘ভেকে ভয়’ এ যে বড় অদ্ভুত।

ওরে তুই করিস কি ‘কালের ভয়’ হয়ে ব্রহ্মময়ীর স্ত ॥

‘এখানে উদ্ভূতি চিহ্ন নির্দিষ্ট চারটি পবে একাট বরে দল মাত্রা কম পড়ছে। অর্থাৎ মাত্রাহানি দোষ ঘটেছে। আসলে কিন্তু এটা মাত্রাহানি দোষ নয়। রীতিমিশ্রণ দোষ। কেন না, এখানে ছোটো ‘কাল’ এবং দুটো ‘ভয়’ শব্দে মাত্রা রক্ষিত হচ্ছে বাংলা অক্ষর বৃত্ত রীতির উচ্চারণের দ্বারা। কিন্তু ‘অদ্ভুত’ পবে মাত্রাহানি ঘটেছে।’

কিন্তু আমাদের মনে হয়, এই ধরনের মাত্রাহানি বা মাত্রাবৃদ্ধি অল্প দৃষ্টিকোণ হইতেও বিচারণীয়। প্রথমতঃ কোন গানের এক-আবার শব্দ পরিমাণ দোষ নির্ণয় করা সম্ভব নয়। গানগুলি গায়ের মুখ হইতে সংগৃহীত। একগু সংগ্রহে প্রমাদ থাকে অসম্ভব নয়। রামপ্রসাদের বিভিন্ন সংগ্রহে বাস্তব পাঠান্তর আছে। যেমন উপরে উদ্বৃত্ত —

ফণী হয়ে ‘ভেকে ভয়’, এ যে বড় ‘অদ্ভুত’

পাঠান্তর— ফণী হয়ে ‘ভেকে ভয়’, এ যে বড় অদ্ভুত।

তেমনি,—

(i) ‘ডুব দে মন’ কালীবেলে-এর পাঠান্তর ‘ডুব দে মন’ কালী বলে।

(ii) প্রসাদ বলে ‘ঢাক ঢোল’ কাজ কিরে তোর সে বাজনে-এর পাঠান্তর

প্রসাদ বলে ‘ঢাকে ঢোলে’ কাজ কিরে তোর সে বাজনে।

(iii) 'ঐ যে মা থাকিতে আমার জাগা ঘরে হয় চুরি'-এর পাঠান্তর

ঐবে তুমি মা থাকিতে আমার জাগা ঘরে হয় চুরি ।

পাঠান্তরগুলিতে কোথাও মাত্রাহানি দোষ নাই ।

তবে একথা ঠিক যে রামপ্রসাদী গানে বহুস্থলে পর্ব উনমাত্রিক । যেমন,

(i) জুড়ি ঘোড়া 'দৌড় কুচে' দিনেতে দশ কুশা মারে ।

(ii) 'ছ-ছুই আট' 'ছ-চার-দশ' কেহ নয় মা আমার বশ ।

এসব ক্ষেত্রে উদ্ভূতি চিহ্নের অন্তর্গত উনমাত্রিক অংশগুলি কথায়-বার্তায় এমন ভাবেই ব্যবহৃত হয় যে, পর্বগত মাত্রাহীনতার প্রশ্নই উঠে না । বাঙালীর কান উহা শুনিতে অভ্যস্ত । যে রূপেই হউক, উহাতে পর্বগত ভারসাম্যও রক্ষিত । রামপ্রসাদ অনেক ক্ষেত্রে এই চিরাভ্যস্ত বাকরীতিকে বিকৃত না করিয়া, উহা স্বাভাবিক গানগুলিকে বৈচিত্র্য মণ্ডিত করিয়া তুলিয়াছেন । এগুলিকে দোষ না বলিয়া বৈচিত্র্যের দিক হইতেই গণনা করা উচিত ।

তাহা ছাড়া গানের মধ্যে এমন এক একটি অংশ বা শব্দ থাকে, যাহাকে বিশিষ্ট ও মণ্ডিত করিয়া তুলিবার উদ্দেশ্যেই কবি মাত্র কয়-বেশি রাখেন । রামপ্রসাদও অনেক-স্থলে তাহাই করিয়াছেন । যেমন, উপরের ওই 'মন কেন রে ভাবিস এত' গানটিতেই 'কালের কাল মহাকাল' অংশ । কালের বদ্রহকে দৃঢ়ভাবে হৃদয়ে মুদ্রিত করিয়া দিবার জন্য ওই অংশটি স্রবের অলঙ্কারে ও কাককর্ষে পনঃ পুনঃ গীত হয় । এইভাবেই মহাকালের বদ্র ভয়ঙ্কর ভাব প্রকট করিতে করিতে গায়ক অবশেষে বলিয়া উঠেন, 'সে কাল মাঘের পদানত' । তেমনই অত্রান্ত গানের এই অংশগুলি,

(i) 'দেবের দেব মহাদেব' কালরূপ তার হৃদয়বারী ।

(ii) ওরে 'একে পাঁচ পাঁচটে এক' মন করো না ঘেঁষাঘেঁষি ।

উপরন্তু বাংলা অক্ষরের প্রতিনিয়ত্ব অত্যন্ত বেশি । টানিয়া উচ্চারণ করিলে হ্রস্ব অক্ষরও দীর্ঘ হয় এবং আলগোছে উচ্চারণ করিলে অতি দীর্ঘ অক্ষর বা শব্দও হ্রস্ব হইয়া যায় । প্রাচীন কবিতায় এই প্রতিনিয়ত্ব উচ্চারণের স্রবোগ অত্যন্ত বেশি গ্রহণ করা হইয়াছে । যাহার ফলে এক রীতির কবিতায় বিভিন্ন প্রকারের মিশ্রণ ঘটিয়াছে । যেমন রামপ্রসাদের 'হৃৎ-কমল মধ্যে দোলে' গানটিতেই - 'ইডা পিজলা নামা' অংশ মাত্রাবৃত্তের রীতিতে উচ্চারিত হয়, আবার 'যে দেবেছে মাঘের দোল' অংশটির উচ্চারণ স্বরবৃত্ত রীতিতে ; অথচ সমগ্র পদটি পয়ার চন্দ্রেই রচিত । তাহা ছাড়া খানাবাণ্ডপ্রধান চন্দ্রে রচিত গানে যে পয়ারের মিশ্রণ ঘটিয়াছে, তাহার কারণ, রামপ্রসাদ চার মাত্রার দুইটি পর্বকে একত্র করিয়া একটি পূর্ণ পর্ব ধরিয়াছেন । ফলে পর্বটি দীর্ঘ হওয়ায় লয় মন্থর

হইয়া গিয়াছে এবং উপযতি না রাখায় উহা স্বরবৃত্তের লক্ষণ চ্যুত হইয়া পয়ারই হইয়া উঠিয়াছে। যেমন,

ভাব না কালী ভাবনা কিবা।

ওরে মোহময়ী রাত্রি গত। সম্প্রতি প্রকাশে দিবা ॥

অরুণ-উদয় কাল ঘুচিল তিমিরজাল।

ওরে কমলে কমল ভাল, প্রকাশ করেছে শিবা ॥

তবে রামপ্রসাদেও রীতি-মিশ্রণ আছে এবং তিনি ইচ্ছা করিয়াই কবিতায় মিশ্র ছন্দ সৃষ্টি করিতে চেষ্টা করিয়াছেন। ইহা বাংলা ছন্দে রামপ্রসাদের একটি অভূতপূর্ব কীৰ্ত্তি। গানে 'তালকেরতা' ও 'লয় ফেরতা' আছে। তাহা গীতে গুণেরই পরিচায়ক, দোষের নয়। ইহারই সাদৃশ্বে তিনি কবিতার ছন্দে, এক ছন্দের সহিত অপর ছন্দের মিশ্রণ ঘটাইয়া ছন্দান্তর সৃষ্টি করিতে প্রয়াস পাইয়াছেন। মিশ্রছন্দের রীতিটি অতি পুরাতন। বৈদিক সাহিত্যে মিশ্র ছন্দ আছে। ঊষতী, বৃহতী, অগাধ প্রভৃতি বৈদিক ছন্দ মিশ্র অথচ বিচিত্র। সংস্কৃতেও বিধমাক্ষরপাদ উদ্গতা, সৌরভক, ললিত ও বক্তৃ ছন্দ মিশ্র : অপভ্রংশের দোহা, গাহা ছন্দও মিশ্র ছন্দ। কিন্তু বাংলায় মিশ্র ছন্দ ছিল না। রামপ্রসাদই বাংলায় 'বিধমাক্ষর পাদ' মিশ্র ছন্দের প্রবর্তক। তিনিই স্বাসাধাত-প্রধান ছন্দের সহিত পয়ার বা পয়ারের সহিত স্বাসাধাত-প্রধান ছন্দ মিশ্রিত করিয়া বাংলা ছন্দে অপূর্ব মিশ্রতা সৃষ্টি করিয়াছেন। যথা,

(i) 'এবার আমার উমা এলে আর উমা পাঠাব না'-গানটি।

ইহা স্বাসাধাত প্রধান চতুর্মাত্রিক পর্ব বিশিষ্ট দ্রুত লয়ের ছন্দেই রচিত। কিন্তু গানের সময় সঞ্চারী ও আভোগে আসিয়া হঠাৎ যেন লয় পরিবর্তিত হইয়া যায়। গায়ক ধীর লয়ে গান করিতে থাকেন,

যদি এসে মৃত্যুঞ্জয় উমা নেবার কথা কয়

কিন্তু পর মুহূর্তেই দ্রুত লয়ের চমক,

মায়ে ঝিয়ে করবো ঝগড়া জামাই বলে মানব না ॥

(ii) তেমনই 'মন তোঁর এত ভাবনা কেনে' গানটির শেষাংশ,

প্রসাদ বলে ঢাকে ঢোলে কাজ কিরে তোঁর সে বাজনে।

তুমি 'জয় কালী বলি দাও করতালি' মন রাখ সেই শ্রীচরণে ॥

উদ্ধৃতি চিহ্নান্তর্গত অংশটি ৬ মাত্রার পয়ারের পর্ব। এ যেন মহাকাব্যের সর্গান্তিক শ্লোক। এক ছন্দে চলিতে চলিতে সহসা ছন্দান্তরের সূচনা করিয়া গীতের পরিসমাপ্তি।

এইকপ অসংখ্য উদাহরণ সংগৃহীত হইতে পারে। কোথাও বলবন্তের মধ্যে
পয়ারের ৮+৬ মাত্রার পংক্তি—

বসন পর বসন পর বসন পর তুমি
'চন্দনে চাঁচত জবা পদে দিব আমি ॥

কোথাও বা ৬+৬+১০ মাত্রার ত্রিপদী,—

ভাব কি ? ভেবে পরাণ গেল ।
যায় নামে হরে কাল পদে মহাকাল
তার কেন কাল কপ হল ।'

কোথাও বা মালঝাঁপ পয়ার—

এবার আমি বুঝব হরে ।
মাযের ধরব চরণ লব প্রোরে ॥
'পিণ্ডা পুত্রে এক ক্ষেত্রে দেখা মাতে' বলব তারে ।

রামপ্রসাদেব এই মিশ্র ছন্দোবীতি শান্তি পদাবলীতে বহু পরিমাণে অনুসৃত হওয়াছে
বলবন্তের সঙ্গে পয়ারের মিশ্রণ অসংখ্য পদে দেখা যায়। যথা,

(i) ওহে গিবি, কেমন কেমন কেমন কর প্রাণ ।
এমন মেয়ে কারে দিয়ে হযেছ পাষাণ ॥
'নবীর গুতালি তারা রবিকবে হব দারা
নিয়ন্ত নরনে ধারা মলিন বদান ' ঈশ্বর গুপ্ত)

(ii) কৈহে গিরি কৈ সে আমার পাণের উমা নন্দিনী ।
সঙ্গে তব অননে কে এলো রণ রঞ্জিনী ?
'এষে করি অরিতে ক'ি ভর করে করিছে রিপু সংহার
পদ-রে টলে মহৌ মহিষনাশিনী ।' (দাশরথি রায়)

(iii) মন-পবনের নৌকা বটে বেধে দে ত্রিহুর্গাবলে ।
'মহামন্ত্র কর হাল, কুণ্ডলিনী কর পাল'

হুজ্ঞন কুজ্ঞন আছে যারা তাদের দেহে দাঁড়ে ফেলে ॥ (কমলাকান্ত)

শান্তি গীতের এই ছন্দোবিচিত্রা বাংলা কবিতার অশেষ শোভা বর্ধন করিয়াছে। কাব্যের
মণ্ডল-কলা বিচারে ইহার মূল্য অন্ন নয়।

॥ তিন ॥

প্রকাশভঙ্গীর দিক হইতে শাক্ত সঙ্গীতের আরও দুইটি কাব্যরূপ সহজেই দৃষ্টি
গ্রাহ্য কর—(১) নাটকীয় রূপ, (২) গীতিকবিতার রূপ ।

শাক্তপদাবলীর নাটকীয়তা

বৈষ্ণব গীতাবলী রসায়নসারে পালার মত সাজানো, শাক্তপদাবলী তেমনভাবে
সাজানো হয় না। পাত্র-পাত্রীর অবতারণায়, উত্তর প্রভৃতির মূলক সংলাপের
বিশ্রাসে বৈষ্ণব পদাবলীর নাটকীয় রূপটি অতি স্পষ্ট। শাক্তপদাবলীও নাট্য-গুণ-
বঞ্চিত নয়। যাত্রাওয়ালা, পাঁচালিকার এবং গীতাভিনয়-প্রণেতাদের মধ্যে অনেকেরই,
আগমনী ও বিজয়ার গানগুলিকে নাটকের মত সাজাইয়া অভিনয় করাইয়াছেন।
রামপ্রসাদ নিজে ‘কালী-কীর্তন’ রচনা করিয়াছিলেন। আমাদের আলোচ্য শাক্ত-
পদাবলীর আগমনী ও বিজয়ার গানগুলিও পর্যায়ক্রমে পাঠ করিয়া গেলে নাটকীয়
রস উপভোগ করা যায়।

আগমনী ও বিজয়ার গানগুলিতে একাধিক পাত্র-পাত্রী আছে,—উমা সখী জয়া,
মা মেনকা পিতা গিরিরাজ, নারদ, প্রতিবাসী ও মহাদেব। জননী মেনকার চরিত্রে
ও হৃদয়ভাবে যথেষ্ট নাটকীয়তা বর্তমান, তাহার হৃদয় চর্চিত্তায়-সংশয়ে সংঘাতপূর্ণ।
এই চরিত্রটিকে কেন্দ্র করিয়াই লীলাপর্কের নাট্যরস জন্মিয়া উঠিয়াছে। গিরিরাজের
প্রতি মেনকার কাতর অনুরোধ ও মিনতি নাটকীয় সংলাপের আকারে গ্রথিত
হইয়াছে। বিভিন্ন ঘটনাবলীর মধ্য দিয়া মাযের অন্তর্ভবন তুমুল হইয়া উঠিয়াছে। ‘বালা-
লালা’-বিষয়ক পালাটি যেন মূল নাটকের ‘প্রস্তাবনা’ অংশ, এখানে মাতৃস্নেহের উন্মেষ।
মূল পালা আরম্ভ হইয়াছে স্বামীগৃহতা কত্তার জন্ত জননীর হৃদয়স্তা লইয়া; রাত্রির
তপস্বী, নারদের মুখ-শোনা কৈলাসসংবাদ এবং প্রতিবাসীদের অনুরোধে মাতৃজন্মযে
অন্তর্ভবনের গতি তীব্র হইতে তীব্রতর হইয়াছে এবং শেষ পর্যন্ত মেনকার গন্তনা
ও হৃৎকাতরতায় গিরিরাজ কৈলাসে বাইতে বাধ্য হইয়াছেন। দ্বিতীয় দৃশ্য কৈলাসের
দৃশ্য। এখানে হর-গৌরীর দাম্পত্য জীবনের সুখ রেখা টানা হইয়াছে। স্বামী
মহাদেবের নিকট উমা পিতৃগৃহে বাইবার অনুরোধ প্রার্থনা করিতেছেন। মহাদেবের
উত্তর কোতুকরস মিশানো। লীলাপর্কের করুণাসঞ্চিত নাট্যরসে এই দৃশ্যটি যেন
Dramatic relief-এর কাজ করিয়াছে। তাহার পর আবার হিমপুরীর দৃশ্য

উদ্ভাটিত হইয়াছে : মা ও মেয়ের মিলন-দৃশ্য। এ দৃশ্যটি মিলনের কোতূহলে, অশ্রুত ব্যাকুলতায়, মান-অভিमानে, অশ্রু-হাসির উচ্ছ্বাসে প্রাণময়। ইহার পর বিজয়ার পালা : দুইটি দৃশ্য, একটি নবমী রজনীর দৃশ্য, অপরটি দশমী প্রভাতের দৃশ্য। অগ্রান্ত্র পাত্র-পাত্রী উপস্থিত থাকিলেও মেনকাই একমাত্র প্রবক্তা। তাঁহারই ক্রন্দনে উতরোলে, দৃশ্য দুইটি পরিপূর্ণ। ভাবী ও ভবন্ বিরহের আত্মনাদে দিগ্‌মণ্ডল পরি-পূরিত : হৃদয়-বেদনার উদ্বোধক সর্বনাশা নবম-রজনী ও দশমীর প্রভাত, ইহার উপরে ‘বারে ডরকুধনি’, মহাকাশের ‘ছকার’—‘বেরোও গণেশ-মাতা ডাকে বারবার।’ বুকভাঙা ক্রন্দন, মহাকাশের গর্জন ও বিষাণ-নির্নাদ—সব মিলিয়া বিজয়ার দৃশ্য দুইটি অতি করুণ : ‘বিজয়া’ যেন করুণরসে উচ্ছল বিয়োগান্ত নাটক।

নাটকীয় ভাব শাক্তপদাবলীর অগ্রভাগে ঘূর্ণিত নয় : ‘ভক্তের আকৃতি’, ‘মনোদীক্ষা’, ‘সাধন শক্তি’র অংশগুলিও ঘন-সংঘাতপূর্ণ। শাক্তপদাবলীর এই অংশগুলিকে দ্বিতীয় এক ‘প্রবোধচন্দ্রোদয় নাটক’ বলা চলে। এই নাটকের পাত্র বদ্ধ জীব, হুত্বধারিণী অলক্ষ্যচারিণী মহামায়া। জীবের লক্ষ্য হুক্তি, অভিলাষ মাতৃস্নেহ, কিন্তু সে লক্ষ্যের পথে অন্তরায় ইন্দ্রিয়াদির তাড়না, বড়রিপুর প্ররোচনা। জীব এই বাধা অতিক্রম করিয়া লক্ষ্যের দিকে অগ্রগত হইতে চায়,—ইহার ফল সংঘাত, অন্তর্দ্বন্দ্ব। এই ঘন Targedy-এর অন্তর্দ্বন্দ্বের মতই জটিল ও গভীর কাব্যপূর্ণ। ঝটিকা-সঙ্কুল, উত্তাল তরঙ্গ-স্ফুভিত সাগরে অসহায়, বিপন্ন জীব। কিছুটা অগ্রসর হইতে প্রাতকূল সংঘাতে আবার সে পশ্চাৎপদ হয়। নিয়মিত কঠিন জালে সে আবদ্ধ। সে জাল অকাটা, অলজ্জা। এই সঙ্কটময় মুহূর্ত্তে আত্মারাম বিবেকের আবির্ভাব ; তিনি মনকে নানাভাবে প্রবুদ্ধ করেন, হয় ‘মনোদীক্ষা’। এই দীক্ষা জীবকে নব শক্তিতে বলীয়ান ক’রয়া তোলে, জীব-হৃদয়ে অমিত ভেজের সঞ্চার হয়। গুরু কঠিন বাণী-সংঘাতে জীবের সকল সঙ্কোচ কাটিয়া যায় ; তখন সে বীর, দিব্যভাবে সঞ্জীবিত। তখন কোন প্রকার বাধাই আর তাঁহার প্রতিকূলতা করিতে পারে না ; আরম্ভ হয় ‘সাধন-সমর’। এবার নিজ মায়ের সহিত সংগ্রামেও সে পরাভূত নয় : সে বলে,—

আয় মা সাধন-সমরে,

দেখবো, মা হারে কি পুত্র হারে ! (রসিক রায়)

জয় হয় জীবেরই। বিজয়ী বীরের মত তখন তাঁহার আনন্দ, উল্লাস, বলিষ্ঠ বিশ্বাস : ‘এবার বাজি ভোর হোল’, বলিয়া যে একদিন নৈরাশ্রজনক উক্তি করিয়াছিল, এখন তাঁহার কর্তৃক বলিষ্ঠ বীরের বাণী : ‘আমি সিদ্ধ সেবায় বদ্ধ আছি, অসিদ্ধ কে করে ?’

শাক্তপদাবলীর এই পালাটিকে সার্থক High Tragi-Comedy বলা যায়।

ইহা জীবনের বিবিধ জটিল সমস্যায় পূর্ণ, তাই High; ইহাতে প্রতিকূল পক্ষের শক্তি অপরিসীম এবং সংঘাত প্রচণ্ড, নায়কের জীবনে দুঃখের অভিঘাত অতি প্রবল, —তাই মধ্যপথে ইহা Tragic; শেষ পর্য্যন্ত প্রতিকূল সংঘাতকে অতিক্রম করিয়া নায়ক সিদ্ধকাম, বিপক্ষ পরাজিত, তাই ইহা Comedy বা হর্ষাস্ত। এ নাটকের দ্বন্দ্ব বাহিরের নয়, সম্পূর্ণরূপে মনের—ইহাই খাঁটি অন্তর্দ্বন্দ্ব; এ অন্তর্দ্বন্দ্বের তীব্রতা প্রমত্ত ঝটিকা হইতেও বেশী। ‘আগমনী’ ও ‘বিজয়া’র ষাটছয়ের দ্বন্দ্ব হইতেও বদ্ধজীবের অন্তর্দ্বন্দ্ব স্ততীতর। ইহার জয়-পরাজয়ের কাহিনী আরও চিত্তাকর্ষক ও গূঢ়ভাবের ব্যঞ্জক। রিপূর তাড়নায়, ইন্দ্রিয়াদির প্ররোচনায়, প্রবৃত্তির অভিঘাতে ক্ষতিবিক্ষৃত, চঞ্চল, ঘূর্ণ্যমান জীবনের সংগ্রাম ও সিদ্ধি—উৎসাহে ও উত্তেজনার হৃদয়কে পূর্ণ করিয়া তুলে। অবশ্য এ নাটকের সংলাপ উত্তর-প্রত্যুত্তরমূলক নয়, স্বগতোক্তি (Soliloquy) জাতীয়; ইহাকে monologue বা একক নাটক বলা যাইতে পারে। অদৃশ্য পাত্র বা পাত্রীর উপস্থিতি স্বীকার করিয়া লইয়াই এই আত্মভাষণমূলক নাটকের রস-সিদ্ধি।

গীতিকবিতারূপে শাক্তপদাবলীর দাবি

সামগ্রিকভাবে বিচার করিলে শাক্তপদাবলীর নাটকীয় রূপটি যেমন সহজেই দৃষ্টি আকর্ষণ করে, খণ্ড-ক্ষুদ্র ভাবে বিচার করিলে তেমনই ইহার গীতিকবিতার রূপ ও স্বরূপটিও দৃষ্টি-বহির্ভূত থাকে না। অধিকাংশ শাক্তসঙ্গীত রূপে ও রসে সংহত এক একটি নিটোল গীতিকবিতা। রসিক সমালোচকের বিচার, ‘শাক্তপদ খাঁটি গীতিকাব্য। ইহাতে ভক্ত-চিন্তাই মুখ্য বা একমাত্র অবলম্বন’।^১

সাধারণতঃ গীতিকবিতা বলিতে সঙ্গীতধর্মী কবিতাকেই বুঝায়। গাহিবার উদ্দেশ্যে সার্থক এবং শ্রুতিমধুর কথায় যে গান রচিত হয়, স্থূলভাবে তাহাই গীতিকবিতা। সঙ্গীতের প্রাণ সুর-সুবলিত সুষমামণ্ডিত ধ্বনি, তাহাতে কথা না থাকিলেও ক্ষতি নাই; ধ্বনিই নানা গ্রামসঞ্চারী হইয়া এক অপূর্ণ ভাবের পরিমণ্ডল রচনা করে। এই ধ্বনি, এই সুর-ঝঙ্কারই তাল-লয়-যুক্ত হইয়া ‘কানের ভিতর দিয়া মরমে’ প্রবেশ করে। ক্লাসিক্যাল সঙ্গীতে কথাই থাকে না, থাকে কেবল সুরের খেলা, সুরের লীলা। ব্যঙ্গনাময় এই সুর-ধ্বনিই গীতের মধ্যে এক একটি আনন্দ-ভাবকে প্রমূর্ত্ত করিয়া তোলে।

১। কাব্যালোক—ডঃ সুধীরকুমার দাশগুপ্ত।

গীতিকবিতার ধর্ম সঙ্গীতের ধর্ম হইতে অভিন্ন হইলেও গীতিকবিতা কথা-প্রধান। কথা ছন্দে বিধৃত হইয়া, আলাঙ্কারিক পরিভাষায় যখন 'ধ্বনি' হইয়া উঠে, যখন তাহা একটি বিশিষ্ট ভাবকে সুসংহত বাণীরূপে প্রদান করে, তখনই তাহা হয় গীতিকবিতা। গীতিকবিতা সঙ্গীত-ধর্মবিশিষ্ট হইয়াও আহিত-লক্ষণ। গীতিকবিতায় গীত যেন শেক্সপীয়রের 'Spherical music'; তাহাকে অন্তঃকর্ণে শ্রবণ করিতে হয়।

গীতি-কবিতা প্রধানতঃ কবির ব্যক্তিগত হৃদয়-ভাবের বাঞ্ছনাময় বাণী-মূর্তি। ব্যক্তি-চিন্তের স্বচ্ছন্দ অভিব্যক্তি আধুনিক গীতিকবিতার বিশিষ্ট লক্ষণ : ব্যক্তিচিন্তাই ইহার মূখ্য আলম্বন। কবি এখানে একটি বস্তুকে নিজের মনের অনন্ত মাধুরী মিশ্রিত করিয়া নিজের অন্তরে নুতন করিয়া নির্মাণ করেন, তৎপরে গীতোচ্ছ্বাসে পূর্ণ করিয়া তাহাকে বাহিরে প্রকাশ করেন। বস্তু বাহ্যাই হইক, বিশেষ একজন ব্যক্তির দৃষ্টিতে তাহা কি রূপে দেখা দিয়াছে, তাহার হৃদয়ে কি বিশিষ্ট অনুভূতি জাগ্রত করিয়াছে, তাহারই গীতময় প্রকাশ আধুনিক Lyric poetry বা গীতিকবিতা। ইহা ব্যক্ত মানুষের অনুভূতির স্পর্শে প্রোচ্ছল : 'শাই সমালোচক ইহাকে বলেন, 'Personal or subjective poetry or The poetry of self delineation and self expression.'^১

কবির ব্যক্তিগত অনুভূতির বাহ্য প্রকাশ হিসাবে শাক্তপদাবলী খাঁটি গীতিকবিতা। গীতিধর্মিতা তো ইহাতে অবশ্যই বর্তমান : গানে না শুনিলে ইহার যদ্বৈক মাধুর্য্য নষ্ট হইয়া যায়। উপরন্তু কবির নিজস্ব মনন, আত্মগত ভাব-চিন্তার স্পর্শে ইহা মনোময়। ভাব-তন্ময় সাধকের আত্মোচ্ছ্বাসে প্রত্যেকটি গীত পরিপূর্ণ। প্রাচীন ও মধ্যযুগীয় বাঙলা সাহিত্যে শাক্তপদাবলীই সত্যাকারের গীতিকবিতা। চর্যাপদাবলীও গীতিকবিতাব ধরনে রচিত, এগুলি যে গীত-প্রধান তাহা 'পটমঞ্জরী', 'মালিনী', 'কামোদ', প্রভৃতি রাগ-রাগিনীর উল্লেখ দ্বারাই সূচিত হয় : কিন্তু দুই-একটি পদ ব্যতীত ব্যক্তিগত হৃদয়ানুভূতির প্রকাশ এখানে স্থলভ নয়। বৈষ্ণব পদাবলীরও মিরিক-সৌন্দর্য্য অনুপম। শ্রুতিমধুর ব্রজবুলির প্রয়োগে, সুরভিষুক্ত নির্ঝাঁপিত শব্দের ব্যবহারে, ধ্বনি-প্রধান ছন্দের সুসমায়—সর্বোপরি মনের আদি শৃঙ্গার রসের স্থায়িত্বে বৈষ্ণব-পদ স্বভাবতঃই শ্রেষ্ঠ গীতিকবিতায় পরিণত হইয়াছে। বৃন্দাবনের সন্ধ্যা-কুঞ্জের সৌন্দর্য্য, শ্রীরাধার ভাব-তন্ময়তা, রাধাভাব-হ্রাস-সুবলিত শ্রীচৈতন্যদেবের নীলাচল লীলা স্বতঃই মধুর। ইহাদের মুহূর্ত্তে অশ্রু কম্প-পুলক-স্নেহ, 'কোটি সমুদ্র-গম্ভীর' ভাবের বিচিত্র বিলাস, যে-কোন দর্শকের চিতে ভাবাবেগ সঞ্চার করে।

তথাপি মনে হয়, বৈষ্ণব কবিগণ লীলা বর্ণনা করিতে গিয়া আত্মগত ভাব অপেক্ষা সংস্কার-প্রসূত, প্রথাগত ভাবকেই অপকৃপা বাণী সজ্জায় প্রমুখ্ত করিয়া তুলিয়াছেন। অবশ্য কবি বিতাপভির ‘আত্ম-নিবেদন’ ও ‘বরহ’, চণ্ডিদাসের ‘প্রেমবৈচিত্র্য’, গোবিন্দদাস কবিরাজের ‘অভিসার’, বাসুদেবের ‘গৌরচন্দ্রিকা’ ও নরোত্তম দাসের ‘প্রার্থন। প্রভৃতির কণা স্বতন্ত্র, কারণ, এ সব স্থলে কবিগণ যাবতীয় সংস্কারের মোহবন্ধন অতিক্রম করিয়া আত্মগত মনোভাবকেই পরিস্ফুট করিয়াছেন। তাই গীতিকবিতার সাবলীল মন্যভাৱ, ব্যক্তিগত ভাবোচ্ছাসে এ সকল বৈষ্ণব পদ শ্রেষ্ঠ গীতিকবিতার পর্যায়ে উন্নীত হইয়াছে। কিন্তু অত্র কবিগণ যেন বাস্তব-স্বাভাব্য বিসর্জন দিয়া সম্প্রদায়গত সাধন-তত্ত্বকেই গীতিচন্দ্রে প্রকাশ করিয়াছেন। বৈষ্ণব পদাবলীতে কবি-চিত্ত মুখ্য অবলম্বন নয়, গোষ্ঠী চিত্তই মুখ্য অবলম্বন।

শান্তপদাবলীতেও সংস্কারগত ভাব, সম্প্রদায়গত ধ্যান-ধারণার প্রকাশ অল্প নয় কিন্তু বেশির ভাগ ক্ষেত্রেই এই ভাব কবি-চিত্তের বিশিষ্ট মনন-প্রভায় সমুজ্জ্বল। শান্তপদে ‘আমি’ ‘আমাকে’, ‘আমার’—এই আত্মবাচক সর্বনামগুলির প্রয়োগ যে-কোন পাঠকের দৃষ্টি আকর্ষণ করে। এই সর্বনামগুলি শান্ত সম্প্রদায়ের প্রতীক নয়, কবির নিজস্ব ‘অচ’ এর প্রতীক। শক্তি-সাধনার বিশ্বজনীন গুট তথ্যগুলিও কবির ব্যক্তিগত ধারণার অন্তর্গত রঞ্জিত হইয়া বিশেষভাবে রস ও মাধুর্য্যে বাহিরে প্রকাশিত হইয়াছে। ‘আয় মা দুটো কথা বলি’ বলিয়া যঁহারা কাব্য রচনায় ব্রতী হইয়াছেন, তাহারা পদের মুখে বাল খান নাই, নিজের অনুভূতি ও আত্মদানের কথা নিজস্ব ভাবে, নিজস্ব কথায়, নিজস্ব চংয়ে প্রকাশ করিয়াছেন। ‘ভক্তের আকৃতি পথ্যাবের কবিতায় কেবল নিজের কথা,—‘মনেরি বাসনা শ্রামা, বাসনা শোন্ মা বলি’, ‘আমায় দে মা পাগল কবে,’ ‘আমি যে পারি নে শ্রামা, কোলে তুলে নে মা কালী’। শান্তপদাবলী সাধক কবির আত্মভাষণ। নিজ নিজ অন্তরের কল শাকলিতে ইহা পূর্ণ। ‘জগজ্জননীর রূপ’ নির্মাণ করিতে গিয়াও কবিগণ ‘মনোময় প্রতিমা’ স্ঠন করিয়াছেন : তাই কাহারও দৃষ্টিতে মা করালী কালী, কাহারও দৃষ্টিতে তিনি মনোমোহিনী, ককণাময়ী, কাহারও নিকট তিনি ‘হৃদি বৃন্দাবনে’ প্রেমময় কৃষ্ণ। এই প্রতিমার পূজাও মানস-পূজা। নিজের হৃদয় হইতে ভক্তি-পুষ্প, বিশ্বাস-চন্দন, প্রাণ-ধূপ আহরণ করিয়া শক্তির সাধক কবি মাতৃপূজার অর্থ সাজাইয়াছেন। সবই সাধকের নিজস্ব, এমন কি কথাগুলি পর্য্যন্ত ধার করা নয়—একান্তভাবে নিজের। তাই শান্তগীতি খাঁটি গীতিকবিতা।

অকৃত্রিম হৃদয়ভাবে আবেগোচ্ছল প্রকাশ হিসাবেও শান্তপদ গীতিকবিতার

সমর্থনী। কবি Wordsworth কবিতাকে বলিয়াছেন, 'Spontaneous overflow of powerful feelings': শাক্তগীতি কবির নিজস্ব প্রগাঢ় অনুভূতির স্বতঃস্ফূর্ত প্রকাশ। সাধক কবি মাতৃনামের অনুধ্যানে তন্ময়:

আঁখি ঢুলু ঢুলু রজনী দিনে।

কালীনামামৃত পীযুষপানে ॥

অধ্যাত্মজগতের এই ভাবতন্ময়তা সঙ্কেও কবির মন সৃষ্টির জন্ত উন্মুখ, আত্ম-প্রকাশের জন্ত ব্যাকুল: তিনি বলেন, 'চিনি হওয়া ভাল নয়, চিনি খেতে ভালবাসি'; তাই মাতৃনামামৃত পীযুষ মাখাইয়া তিনি আবেগকে রূপায়িত করেন। সে মুহূর্ত্তে 'ঢুলু ঢুলু আঁখি'তে রূপজগতের যাবতীয় চিত্র ধরা পড়িতে থাকে। অন্তরের অনুভূত সত্য অধ্যাত্মলোকের স্বরতরঙ্গ, বিশ্বজগতের ক্ষুদ্র, তুচ্ছ হাসি-কান্না—সব মিলিত হইয়া যেন সীমা ও অসীমের, রূপ ও ভাবের, মর্ত্য ও স্বর্গের উদ্বাহ উৎসব ('Bridal of the Earth and Sky') সম্পন্ন হইতে থাকে। শাক্তগীতি এই মিলনোৎসবের ছন্দিত রূপ। তাই শাক্তপদাবলীর কবি কখনও মাতৃরূপ দর্শনে তন্ময়, কখনও হৃৎক্লান্ত জীবনের বেদনায় অধীর, কখনও আত্মধিকারে উন্মাদ, কখনও মাতৃকৃপাভিখারী, কখনও সমরোত্তে-জনায় উৎসাহিত, কখনও মাতৃ-চরণ-কমল-মধুপানে বিহ্বল। একদিকে অধ্যাত্ম জগতের সংবেদন, ভক্তির আবেগ, মুক্তির আকাঙ্ক্ষা, সিদ্ধির আনন্দ—অপরদিকে মর্ত্যালোকেব অভীপ্সা, মামুষের হৃৎ-সুখ, আকৃতি-মিনতি, উত্তেজনা-সংকল্প। এই বিচিত্র ভাবের আত্মোচ্ছ্বাস সার্থক গীতকবিতার লক্ষণ; শাক্তপদগুণ এই লক্ষণাক্রান্ত।

॥ চার ॥

অধম, মধ্যম ও উত্তম কবিতা হিসাবে শাক্তপদের বিভাগ

শাক্তপদাবলী জীবনাশ্রয়ী কবিতা, পারমাধিক স্তোত্রসঙ্গীত রূপেও ইহাদের বিশিষ্ট স্থান আছে ; মাধুর্য্য-ভাবের প্রকাশ হিসাবে সঙ্গীতগুলি বাৎসল্য ও প্রতিবাৎসল্য রসে পূর্ণ ; ইহাদের নাটকীয় প্রকাশভঙ্গী ও গীতিকবিতার রূপ ও গুণ সকলেরই দৃষ্টি আকর্ষণ করে । কিন্তু নানাপ্রকার রূপ ও গুণ বিভূষিত হইয়াও শাক্ত গীতাবলী যে ক্রটি-বিহীন নয়, আলোচনার প্রারম্ভে আমরা তাহার উল্লেখ করিয়াছি । বস্তুতঃ শাক্তপদে কাব্যগুণ-সম্পন্ন উৎকৃষ্ট পদের অভাব নাই, আবার অপকৃষ্ট পদাবলীও দ্রলভ নয় । উৎকর্ষ-অপকর্ষ বিচারপূর্ব্বক এগুলির একটা স্থূল বিভাগ করিয়া আমরা, এই প্রসঙ্গের উপসংহার করিতেছি ।

শাক্তপদাবলীতে (১) অনুবাদাশ্রয়ী (২) রূপকাশ্রয়ী এবং (৩) ভাবাশ্রয়ী—এই তিন প্রকারের পদ পাওয়া যায় । তন্মুক্ত ধ্যান, পূজা, স্তব বা শাস্ত্রীয় তত্ত্বের অনুবাদ হিসাবে যে পদগুলি পাওয়া যায়—সেগুলি অনুবাদ কবিতা । কতকগুলি কবিতায় শক্তি-তত্ত্ব ও উপাসনা-তত্ত্বের ছব্ব তথ্য এক-একটি রূপকের মধ্যে বিধৃত—এগুলি রূপকাশ্রয়ী কবিতা । ইহা ছাড়া কতকগুলি পদ আছে, যেগুলিতে তত্ত্ব, পৌরাণিক বিবিধ উপাখ্যান, মানব জীবনের বিচিত্র অনুভূতি কবির ব্যক্তিগত মনোভাবের স্পর্শে সমৃদ্ধ ; এইগুলিই ভাবাশ্রয়ী কবিতা ।

অনুবাদাশ্রয়ী কবিতা

মহাতাবচাঁদ মহারাজ বিরচিত কালী, ঘোড়না, ধুমাবতী, ছিন্নমস্তা, বগলা, মাতঙ্গী, কমলা ও ভদ্রকালীর রূপ ; শিবচন্দ্র রায় মহারাজ-রচিত 'তারার' রূপ এবং শিবচন্দ্র সরকার-অঙ্কিত ভুবনেশ্বরী দেবীর বাণী-মুক্তি সম্পূর্ণরূপে তন্মুক্ত মাতৃ-ধ্যানের অনুবাদ ; মহারাজ নন্দকুমারের—'কবে সমাধি হবে শ্রামাচরণে' (ভক্তের আকৃতি) —পদটিও তাত্ত্বিক ভূতগুণ বা ঘটক্রভেদ-প্রক্রিয়ার অনুবাদ । রামকুমার পত্র-বিশেষ—'রুৎকমল মঞ্চাসনে বসায় শ্রামা মায়েরে । প্রেমানন্দে পদারবিন্দে পূজ মানসোপচারে ॥'—কবিতাটি তন্মুক্ত মানসপূজার ছব্ব রূপান্তর ! নন্দকুমার মহারাজের—'ভুবন ভুলাইলি মা হরমোহিনী । মূলাধারে মহোৎপলে বীণাবাণ-বিনোদিনী ॥'—পদটিতে বিবিধ রাগরূপে শারীর-যন্ত্রে মায়ের যে গ্রাম-সঞ্চারিণী

নাদমূর্তি বর্ণিত হইয়াছে, তাহা 'সঙ্গীত-দামোদব'দ্বিত এই প্লোকটির প্রভাবে রচিত :

আদৌ মালবরাগেন্দ্রস্ততো মল্লারসংজিতঃ ।

শ্রীরাগশ্চ ততঃ পশ্চাদ্ধসন্তুদনস্তরম্ ॥

হিলোলশ্চাথ কর্ণাট এতে রাগা যডেব তু ॥^১

এইরূপ অনেক পদ আছে, যাহা বিভিন্ন শাস্ত্রপুরাণের অংশবিশেষের আক্ষরিক অনুবাদ মাত্র। দেওয়ান ব্রজকিশোর রায়ের ও তৎপুত্র রঘুনাথ রায়ের নামাবলী মূলক স্তোত্রগুলিও এই পর্যায়ভুক্ত। (এই অনুবাদাশ্রয়ী পদগুলিতে মৌলিকতা তো নাই-ই, উপরন্তু মূলের রস-ব্যঞ্জনাও বাঙলা অনুবাদে রূপান্তরিত হয় নাই। সংস্কৃত মাতৃ-ধ্যান-গুলির মধ্যে যে কবিত্ব ও সৌন্দর্য্য আছে, রূপান্তরের ফলে ধ্যানগুলি তাহা হইতেও বঞ্চিত হইয়াছে। ভাবের দিক হইতে মূলের প্রতি আক্ষরিক আনুগত্য থাকিলেও অনুবাদাশ্রয়ী পদাবলীর কোনটিই রসোত্তীর্ণ কবিতা হয় নাই।) নামাবলীরূপ স্তোত্রগুলি আরও বৈচিত্র্য-হীন। নামের পর নাম সাজাইয়া অন্ত্যায়প্রাস রক্ষা করিলেই যে কবিতা হয় না, ভক্তগণ বোধ হয় তাহা বিস্মৃত হইয়াছেন। মনে হয়, শাক্তপদাবলীতে এই কবিতাগুলি অধম কবিতার পর্যায়ভুক্ত।

রূপকাশ্রয়ী কবিতা

(শাক্তপদাবলীর সাধক কবিগণ নিজেদের সাধনার গূঢ় রহস্য এবং উপলব্ধির কথা প্রকাশ করিতে গিয়া কতকগুলি রূপক প্রয়োগ করিয়াছেন।) এইগুলিকেই আমরা রূপকাশ্রয়ী কবিতার অন্তর্ভুক্ত করিতেছি। এইরূপ রূপকধর্ম্মী কবিতার সংখ্যা অসংখ্য : তন্মধ্যে রামপ্রসাদের 'ভবের আশা খেলব পাশা ব'ই আশা মনে ছিল,' 'আঁয় মন বেড়াতে যাবি। কাশী-কল্লতকতলে গিয়া চারিফল কুড়ায়ে খাবি', 'গ্রামা মা উডাচ্ছে ঘুড়ি ভব-সংসারে বাজারের মাঝে'; রামচন্দ্র রায়ের 'তারিনি, ভবরোগে ব্যাধিত জীবন, কি করি এখন!' রসিকচন্দ্র রায়ের 'সাধন-রূপ গ্রাবুখেলা এই বেলা মন, খেলিয়ে নে রে'—প্রভৃতি পদ বিখ্যাত। এই সকল পদে পাশাখেলা, ভ্রমণ, ঘুড়ি-উড়ানো, ব্যাধিগ্রস্ত জীবন, গ্রাবুখেলা (= বিস্তি খেলা) ইত্যাদির রূপকে উপাস্ত ও উপাসনা-ভবের ভাব ও ক্রিয়াগুলিকে বুঝাইবার চেষ্টা করা হইয়াছে। এই পদগুলিকে বিশ্লেষণ করিলে স্পষ্টই দুইটি অংশ পাওয়া যায়—প্রথমতঃ মূল বক্তব্য এবং দ্বিতীয়তঃ সেই বক্তব্যকে সুস্পষ্টরূপে ব্যাখ্যা করিবার জন্ত আর একটি প্রতিবস্ত। রূপকধর্ম্মী রচনার

১। শব্দকল্পদ্রুম, 'রাগ' শব্দ দ্রষ্টব্য।

ইহাই বিশিষ্ট লক্ষণ : রূপের পার্শ্বে একটি প্রতিবস্তু সৃষ্টি করিয়া মূল রূপ ও বস্তুর ধর্মকে সুপরিষ্কৃত করিয়া তোলা। আক্ষিপ্ত প্রতিকৃপি নিহিতার্থ ব্যঙ্গক : ইহা দ্বারা কোন বিশেষ মত, নীতি, বা তত্ত্ব ব্যাখ্যাত হয়। এ হেন রূপক-প্রয়োগের সুস্পষ্ট দুইটি উদ্দেশ্য থাকে : প্রথমতঃ ইহা হ্রস্ব তত্ত্বকে সহজ ও সুস্পষ্ট করিয়া তুলিতে সাহায্য করে এবং দ্বিতীয়তঃ শুদ্ধ ও নীরস বিষয় এই রূপক সজ্জায় সরস ও হৃদয়গ্রাহী হইয়া উঠে। কাব্য-সাহিত্যে যে রূপক প্রয়োগ করা হয়, বাচ্যকে সুস্পষ্ট, সরস ও বাগ্জনাময় করিয়া তোলাই তাহার অগ্রতম লক্ষ্য। অত্যাগ্র অলঙ্কারাদির যে কাজ, সাহিত্য-শিল্পের অঙ্গবাগ সম্পাদনে রূপকেরও সেই কাজ।

ধর্মমূলক সাহিত্যে রূপক-প্রয়োগের উদ্দেশ্য স্বতন্ত্র। ধর্মের বিচিত্র উপলব্ধি, রহস্যময় নিয়ম-কলাপ প্রকাশ করিতে রূপকের ব্যবহার অপরিহার্য। ধর্মবোধকে জীবনের বহুবিধি অভিজ্ঞতা ও অনুভূতি দিয়াই প্রকাশ করিতে হয়। অধ্যাত্ম-বোধ জীবন-বোধ হইতে পৃথক নয়। অধ্যাত্মজীবনের কথা প্রকাশ করিতে গেলে যেহেতু বাস্তব জীবনের রূপ দিয়াই তাহা ব্যাখ্যা করিতে হয়, তাই স্বভাবতঃই এই সকল রচনা রূপকাক্রমী হইতে বাধ্য। দার্শনিক Santayana বলেন, "Religion is human experience interpreted by human imagination... The idea that religion contains a literal, not a symbolic representation of truth and life, is simply an impossible idea"^১

তাহা ছাড়া, অধ্যাত্ম-জীবনের অনুভূতি স্বভাবতঃই রহস্যময়, তাহা বুল ইন্ডিয়-বোধের অন্তর্ভুক্ত। সাদা কথায় সে অনুভূতিকে ব্যক্ত করা অসম্ভব। অথচ সে অনুভূতিকে প্রকাশ করার তাগিদ অপরিণীত। অরূপ রতনের যে দ্ব্যতি সাধকের হৃদয়ে একবার ঝলমল করিয়া উঠিয়াছে, যে অব্যক্ত আনন্দে তাঁহার মন ভরিয়া দাঁড়িয়াছে তাহাকে বাণীবদ্ধ না করিয়া কি থাকা যায়? তাই তাহাকে প্রকাশ করিতে গিয়া সাধক স্বাভাবিক ভাবেই রূপক অবলম্বন করিয়া থাকেন। এ সম্পর্কে Underhill বলেন, 'The experience of the Mystic is inexpressible except in some side-long way, some hint or parallel which will stimulate the dormant intuition of the reader, and convey as all poetic-language does, something beyond its surface-sense. Hence enormous part is played in all mystical writings by symbolism and imagery,'^২

১। The story of Philosophy—Will Durant. ২। Underhill's Mysticism,

রহস্যময় অধ্যাত্ম-সাধনাকে প্রকাশ করিতে গিয়া তাই প্রত্যেক দেশের সাধক রূপকের আশ্রয় গ্রহণ করিয়াছেন। বিশেষ করিয়া গুহ্য সাধন-পন্থী খ্রীষ্টান মিস্টিক, সহজিয়া বোদ্ধ ও বৈষ্ণব, নাথ পন্থী যোগী ও মরমিয়া আউল-বাউল তাঁহাদের রচনায় প্রচুর রূপক প্রয়োগ করিয়াছেন। শাক্ত কবিরাও এই চিরাচরিত প্রথা র ব্যতিক্রম করেন নাই।

রূপকাবরণটিও সর্বত্রই প্রায় একপ্রকার অর্থাৎ প্রথাবদ্ধ। নৌকাবাওয়া, দাবাথেলা বা পাশাথেলা, শিকার ধরা—এগুলিই রূপকের বহিরঙ্গ। ‘চর্যা’-গীতিকার একাধিক পদে নৌকা-চালনার রূপক ব্যবহার করা হইয়াছে : ‘ভবনট গহণ গন্তীর বেগে বাহা’ (৫ নং চর্যা), ‘বাহঅ কায় কাহিল মাআজাল’ (১৩নং চর্যা)। বাউল গানেও বলা হইতেছে, ‘এ নায়ের ভরসা নাই পলকে ডুবি যাইব। সৃজন কাণ্ডারীর নায়ে উডাল বৈঠা বাইব ॥’ (ভেলা শাহ)

শাক্তপদাবলীর রূপকগুলিও প্রথাবদ্ধ ; সেই পাশাথেলা, শিকার ধরা বা নৌকা-চালনা : ‘মন পবনের নৌকা বটে বেয়ে দে ত্রিভুগা বোলে’ (কমলাকান্ত). অথবা,

একে মন মাঝি আনাড়ি, তাতে ছজন গোয়ার দাঁড়ি।

কুবাভাসে দিয়ে পাড়ি হাবুডুবু খেয়ে মরি ॥ (রঘুনাথ বায়)

কিন্তু শাক্তপদের সব রূপক গতানুগতিক নয়। সাধনার কথা প্রকাশ করিতে গিয়া সাধকের লক্ষ্য ছিল এই মাটির পৃথিবী ও ধূলি-ধূসরিত জীবনের প্রতি। বাহারা চাষবাস করিয়া, কলুর বলদের মত স্বাভাব্যবর্জিত হইয়া, মজুরি খাটিয়া জীবিকা অর্জন করে, তাহাদের কথা সাধক ভক্তগণ ভুলিতে পারেন নাই। তাই রূপক নিষ্পাণ করিতে গিয়া যে পরিবেশের মধ্যে তাঁহারা বদ্ধিত হইয়াছেন, সেই জীবন হইতেই তাঁহারা দৃষ্টান্ত গ্রহণ করিয়াছেন। মানব-জীবনের বহুবিচিত্র চিত্র দ্বারা রূপক-কথা নিশ্চিত হওয়ায় শাক্তগীতি চিত্তাকর্ষক হইয়া উঠিয়াছে। এই জীবন-নিষ্ঠা ও মর্ত্য-প্রীতি শাক্তপদাবলীতে অসামান্য জীবন-রস সঞ্চার করিয়াছে। এমন কি কতকগুলি পদে তত্ত্বকে ছাপাইয়া জীবনের চিত্রটিই প্রধান হইয়া উঠিয়াছে।

আর একটি কথা। চর্যাপদ বা বৈষ্ণব সহজিয়া পদাবলীতে দুইহ সাধন তত্ত্বের কথা প্রকাশ করিতে গিয়া কবিগণ যে ভাষা ব্যবহার করিয়া রূপক সৃষ্টি করিয়াছেন, তাহাদের অনেকগুলিই তত্ত্বের মতই হেয়ালী হইয়া উঠিয়াছে। রূপকের ভাষাকে বলা হয়, ‘সন্ধ্যাভাষা’ অর্থাৎ সঙ্কেতময় ভাষা, তাহা ব্যক্তব্যক্ত আলো-আধারি ভাষা। চর্যাপদের টীকার এই হেয়ালিকে বুঝাইতে গিয়া টীকাকার একাধিকস্থলে মন্তব্য করিয়াছেন, ‘সন্ধ্যা ভাষয়া বোদ্ধব্যম্’ অর্থাৎ সন্ধ্যাভাষার গূঢ়ার্থদ্বারা বুঝিতে হইবে। সন্ধ্যাভাষার নিহিতার্থ জানা না থাকিলে, পদের অর্থ হৃদয়ঙ্গম করা দুষ্কর। সাধনার উপলব্ধি, বিশেষ

করিয়া গোপনীয় সাধনার উপলব্ধি অতিশয় রহস্যময়। সাধকের অনুভূতি একান্তভাবে বাকিগত। সেই অনন্ত ও অরূপ কি ভাবে আসিয়া ভক্তের হৃদয়ে লীলা করিতেছেন, কি ভাবে ‘অবাঙ্মনসোগোচর’ তাঁহার নিকট বাহ্য হইয়া উঠিতেছেন, কি ভাবে সাধকের দেহস্থ পদ্মদল তাঁহার ছোঁয়ার প্রস্ফুটিত হইয়া উঠিতেছে, কেমন করিয়া অনির্বচনীয় নিত্যনন্দধারায় তাঁহার সকল অনুভূতি আনন্দ-বিভোর হইয়া যাইতেছে— সে রহস্য অত্রে বুঝিবে কেমন করিয়া? ইহা যে ‘Flight of a lone to alone’— একের প্রতি একের অভিসার : সান্ত্বের সহিত অনন্তের রস-সন্তোগ। তাহার আনন্দ অসামান্য (‘অভ্যন্ত্য সুখম’), তাহার আনন্দনন্দ অনির্বচনীয়। সে মিলনের রসকুঞ্জে বহিরঙ্গের প্রবেশ নিষিদ্ধ। অত্রে জ্ঞাতার আনন্দ বুঝিবেই বা কেমন করিয়া? যিনি সে মিলনানন্দ অনুভব করেন, তিনিই যে বলিয়া উঠেন ‘বাকপথাতীত কাহী বখানি’— বাকপথের অতীত অনুভূতিকে কিকপে ব্যাখ্যা করিব? তাই এই অনুভূতির প্রকাশ স্বতঃই রহস্যময় হইয়া উঠে। এই অজ্ঞেয় রহস্যময়তা হঠাৎই সাহিত্যে মিষ্টিসিদ্ধম্— এর উদ্ভব।

গুহ্য সাধনার মধ্যেই এই মিষ্টিক ভাব অধিক। অতি রহস্যময় আধ্যাত্মিক সঙ্গম-যোগ যাহার সাধন, তাহার প্রকাশও রহস্যময়। তাই সাধক—Variety of images, ‘Suggestive qualities of words,’ ‘Desperate paradoxes’— দিয়া সেই সাধনরাজ্যের কথা কিছুটা আভাসিত করিতে চেষ্টা করেন। রূপক, প্রতীক দিয়া বুঝাইয়াও সাধক যেন সম্পূর্ণ বুঝাইতে পারেন না, তিনি নিজেই যেন রহস্যের মধ্যে থাকিয়া যান। ‘জোইশি জালে রএনি’—খোঁচানোর অনির্বচনীয় মহাসুখ, ‘সাপের মুখেতে ভেকেরে নাচাবি’-এর দর্শোধ্যা কৌশল বাক্যব্যক্ত সন্ধাভাষায় আরও রহস্যাজ্বর হইয়া উঠে। তখন গুরু বোবা, শিষ্য বধিব : বহিরঙ্গ জন তো ‘রহ বহু দূর।’

চর্যাগীতিকা ও বৈষ্ণব সহজিয়া পদাবলীতে এই ছুরধিগম্য ভাব ও ক্রিয়ার প্রকাশ অনেকস্থলেই দর্শোধ্য। ‘কথের তেস্তলি কুন্তীরে খাঅ’—ইহার অর্থ যে, ‘কুন্তক করিলে দেহের মল পরিশোধিত হয়,—তাহা বুঝিয়া না দিলে এ সন্ধাভাষা ভেদ করিবার সাধ্য কাহারও নাই। বৈষ্ণব সহজিয়াদের ‘স্বমের উপরে ভ্রমর বসিলে’ বা ‘মাকড়সার জালে শতজ বঁধিলে এ রস মিলএ তারে’ প্রভৃতি ইঙ্গিতগুলি সম্পর্কেও একই মন্তব্য প্রযোজ্য। চর্যাগীতিকা ও বৈষ্ণব সহজিয়া পদাবলীর কবিদের আধ্যাত্মিক অজ্ঞেয়তা ভূতৈঃ, তাঁহারা যেন ‘Inscrutable Mystic’.

শান্তপদাবলীতে এই ছুরধিগম্য রহস্যময়তা নাই। অবশ্য শান্তের সাধনরাজ্যও

রহস্যময়, 'যে দেশেতে রজনী নাই'—এমন দেশ। তাহাদের সাধনার মর্ম ও দুঃস্বপ্ন, 'মন বুঝেছে, প্রাণ বুঝে না'—এমনই ছরবগাহ। কিন্তু এই ছরবগাহ তত্ত্ব ও ক্রিয়াকে পরিস্ফুট করিতে গিয়া সখক কবিগণ যে রূপক, যে দৃষ্টান্ত প্রয়োগ করিয়াছেন, সেগুলিসহজবোধ্য। রূপকের আধরণ উন্মোচন করিলে বক্তব্যও উন্মোচিত হয়। রূপকগুলি প্রাঞ্জল বলিয়াই শাক্তপদাবলীর বাচ্য অস্পষ্টতা-দোষে ছুটনয়। কাব্যের সৌন্দর্য বিচারে এই অকুণ্ঠ, প্রাঞ্জল প্রকাশভঙ্গির স্বতন্ত্র মূল্য আছে। কতকগুলি রূপকের রস-ব্যঙ্গনাও অদ্ভুত। আমরা ভাবাশ্রয়ী কবিতার প্রসঙ্গে তাহাদের আলোচনা করিব।

কিন্তু তাই বলিয়া শাক্তপদাবলীর রূপক-প্রয়োগ সর্বত্র সার্থক নয়। কেবল মাত্র দুঃস্বপ্ন তত্ত্বের ভাবার্থ পরিস্ফুটন বা ব্যাখ্যা করিলেই রূপক সার্থক হয় না। কাব্যের আত্মা রস; রূপকাদি সাজ-সজ্জা সেই রস-সৃষ্টির উপকরণ। রূপক যখন ব্যঞ্জিত রসাত্মক বাক্য-নির্মাণে সহায়তা করে, তখনই তাহা সার্থক হয়। শাক্তপদাবলীর বেশির ভাগ রূপক তত্ত্ব-ব্যাখ্যার সহায়ক, রূপক যেন তত্ত্বের সহযোগী প্রচারক। তত্ত্বকে প্রকাশ করিতে গিয়া উপমা-রূপকে যে অপ্ৰস্তুত বিষয় কল্পনা করা করা হয়, তাহাও যদি তত্ত্ব হইয়া উঠে, তবে রূপকের মাধুর্য্য নষ্ট হইয়া যায়। শাক্তপদের বহু রূপক এই দোষে ছুট। কোন কোন স্থলে তত্ত্ব ও রূপকের বহিরাবরণের পার্থক্য পর্য্যন্ত ঘুচিয়া গিয়াছে। নীলাশ্বর মুখোপাধ্যায়ের 'তার, কোন্ অপরাধে দীর্ঘ মেঘাদে সংসার-গারদে থাকি বল'—পদটিতে শেষ পর্গাস্ত গারদ-কয়েদীর কোন উল্লেখ নাই; রূপক ও তত্ত্ব এখানে একাকার। রামপ্রসাদের 'আয় মন বেঁচে বাবি, পদটিতে ভ্রমণের যে রূপক কল্পনা করা হইয়াছে, তাহাতে 'ধর্ম্মাধর্ম্ম দুটো অজ্ঞাত হাডে বেঁধে খুঁবি'—এ প্রসঙ্গ অবাস্তব। তবে রামচন্দ্র রায়ের 'ভাবিণি, ভবরোগে ব্যথিত জীবন, কি করি এখন,' রঘুনাথ রায়ের পড়িয়ে ভবসাগর ডুবে মা তন্তুর তরী,' রসিকচন্দ্র রায়ের 'সাধনরূপ গ্রাবু খেলা এই বেলা মন, খেলিয়ে নে রে' প্রভৃতি পদের রূপকে আধিকারিক প্রয়োগ এবং রামপ্রসাদ ও কমলকান্তের বহু পদের সাজরূপকের সৌন্দর্য্য উপভোগ্য। শাক্তপদাবলীর রূপকাশ্রয়ী কবিতাগুলি কবিতা হিসাবে মধ্যম, ভালোয় মন্দে মিশানো।

ভাবাশ্রয়ী কবিতা

(রসোত্তীর্ণ রচনা হিসাবে শাক্তগীতির ভাবাশ্রয়ী কবিতাগুলি মতাই জ্ঞান। এই সকল কবিতায় তত্ত্বের সুর উচ্চগ্রামে বাজিয়া উঠে নাই, উঠিলেও তাহা অতি মৃদু, অতি

মুকুতার। জীবনের বহুবিচিত্র অধিবাসনে তত্ত্বও এ সকল ক্ষেত্রে কাব্য হইয়া উঠিয়াছে।) আচার্য অভিনবগুপ্ত কবি-প্রাতিভাকে বলিয়াছেন, ‘অপূর্ব-বস্তু নম্রাণ-কমা প্রজ্ঞা’; কবি সত্যই অপূর্ব-নিৰ্মাণ কুশলী, তিনি বিশ্বলোকে প্রজ্ঞাপতি সদৃশ। কবির ভাব-কল্পনা যেন স্পর্শমণি, তাহার স্পর্শে লোহও স্বর্ণময় হইয়া উঠে। কবির হৃদয়-জগতের ভাব স্পর্শে যে কবিতা জন্মলাভ করে, তাহাই ভাবাশ্রয়ী কবিতা। শিল্পী-মালোচক Addison-এর ভাবায় বলিতে গেলে, এই সৃষ্টিকেই ‘Pleasure of imagination’ বলিতে হয়।

শান্তিপদাবলীর ‘আশ্রমণী’ ও ‘বিজয়া’র অধিকাংশ গান ভাবাশ্রয়ী কবিতার অন্তর্ভুক্ত। এখানে কবিগণ পৌরাণিক-কাহিনীগুলিকে জীবনের ছাঁচে ঢালিয়া মনোরম গায়ন-সঙ্গীত রচনা করিয়াছেন; কবির হৃদয়-ভাবের ছোঁয়ায় মেনকা হইয়াছেন বাৎসল্য-ময়ী গৃহজননী, কদ্র মহেশ্বর হইয়া উঠিয়াছেন গৃহ-জামাতা, আর ত্রিলোকমাতা জগ-জননী উমা হইয়াছেন ঘরের মেয়ে। পৌরাণিক সংস্কারগুলি পয্যস্ত লৌকিক ভাবে পরিপুষ্ট হইয়া উঠিয়াছে।

‘জগজ্জননীর কণ’ অঙ্কন করিতে গিয়া সাধক কবিগণ বখন তত্ত্বোক্ত ধ্যানের বন্ধন ছিন্ন করিয়াছেন, তখন জননী ভাবময়ী মূর্তিতে দেখা দিয়াছেন। কবির মানস-প্রসূত স কণ অপূর্ব। তখন তাঁহার গতানুগতিক মূর্তি নয়, তাঁহার ‘চপলা জিনি দম্ভশ্রেণী’, ‘আমিষা জিনি মুখশোভা’, ‘কেশরী জিনি বক্রম’ : তখন তাঁহার,—

রাঙা কমল রাঙা করে, রাঙা কমল রাঙা পায়।

রাঙা মুখে রাঙা হাসি, রাঙা মালা রাঙা গায় ॥ (গিরিশচন্দ্র)

স কি অপরূপ কণ! কে বলে, তিনি ‘শবাসনা ভয়ঙ্করী,’ কে বলে তিনি অমুর-সংহারে উত্তম অশনি?’—এ যে ‘নরকময়ী সর্বমঙ্গলা সূন্দরী।’

ঐ মনোমোহিনী!

ঢল ঢল ঢল তড়িৎ ঘটা

মণি-মরকত-কাস্তি ছটা

এ মূর্তি তত্ত্বের ধ্যানের মূর্তি নয়। মাটিতেও এ মূর্তি গড়া যায় না। তাই সাধক বলেন, ‘মায়ের মূর্তি গড়াতে চাই মনের ভ্রমে মাটি দিয়ে!’ কোন যুগশিল্পী এ মূর্তি নিৰ্মাণ করিতে পারে না। এ মূর্তি ভক্তের হৃদয়-ভাবে গড়া মূর্তি, ভাব-তন্ময় রূপকার-নির্মিত মানস প্রতিমা।

‘ভক্তের আকৃতি’ পর্যায়ে ‘মা বলে কাঁদিলে ছেলে জননীর কি প্রাণে সন্ন!’ (বিষ্ণুরাম চট্টো); ‘সারাদিন করেছি মাগো সঙ্গী লয়ে ধুলা-খেলা’ (চন্দ্রনাথ দাস);

করণাময়ী মায়ের প্রশংসায় ‘কে তুমি শিয়রে বসি জাগিতেছ গো জননী’ (পুণ্ডরীক মুখো)—প্রভৃতি চমৎকার ভাবাশ্রয়ী কবিতা : এগুলি বিগুঢ় ভাবের রস-বপায়ণ। রামপ্রসাদের অধিকাংশ পদ তত্ত্ব-বিলসিত হইয়াও ব্যক্তিগত উপলব্ধির নিবিড়তায় ভাব-সমৃদ্ধ : মাতৃমহাভাব-সাগরে এগুলি যেন কবির মানস-জাত ভাবের অসংখ্য উন্মিষ। প্রত্যেকটি কবিতা নিজস্ব মনন-ভঙ্গীর বৈশিষ্ট্য সমৃদ্ধ। হৃদয়ভাবের পরিমণ্ডনে ভক্তের আকৃতিও বৈচিত্রময় : কেহ বলেন, ‘শ্রাশান ভালবাসিস্ বলে শ্রাশান করেছি হৃদি’ (রামলাল দাস দত্ত), কেহ বলেন, ‘হৃদয় রাস-মন্দিরে দাঁড়াও মা ত্রিভঙ্গ হ’য়ে’ (নবাই ময়রা)।

এমন কি কতকগুলি রূপকাশ্রয়ী কবিতাও ভাবাশ্রয়ে রসোত্তীর্ণ হইয়া উঠিয়াছে : কমলাকান্তের ‘মজিল মন-ভ্রমরা কালীপদ নীলকমলে’ পদটি শুধু সাধকের ভাব-তন্ময় অবস্থার কথাই স্মরণ করাইয়া দেয় না, ‘মিলনে নিখিলহারা ভাবের ব্যঞ্জনা সৃষ্টি করে। রামপ্রসাদের ‘মাগো, তারা ও শঙ্করী। কোন্ অবিচারে আমার পরে করলে হুঃখের ডিক্রীজারী’—পদখানি একজন সর্বস্বান্ত বিপন্ন আসামীর কাতরতার মধ্যে প্রতিবাৎসল্য রসের অনুযোগাত্মক ক্ষুদ্রতার ভাব অভিব্যক্ত করে। এইকপে যেখানেই কবির হৃদয়-ভাবের স্পর্শ লাগিয়াছে, সেইখানেই তত্ত্ব-মুখর শাক্তগীতি রসোত্তীর্ণ কবিতায় রূপান্তরিত হইয়াছে।

বস্তুতঃ ভাবের উপরেই শাক্ত কবির অধিক আকর্ষণ। তাঁহারা সাধনমার্গে অগ্রসর হইতে হইতে এই কথাই বলেন, ‘ভাব না হলে অভাবে কি ধরতে পারে?’ এই ভাব দিয়াই তাঁহারা ‘মনোময় প্রতিমা’ গড়াইয়া হৃদি-পদ্মাসনে প্রতিষ্ঠা করিয়া মানসিক উপচারে মায়ের পূজা করিয়াছেন, অন্তরে তাঁহার ‘অনন্ত বেশ’ ওপলব্ধি করিয়াছেন। তাঁহাদের মনোজগতের পরিমণ্ডলে আসিয়া সাধারণ বস্তুও অসাধারণ হইয়া উঠিয়াছে; নীরস বিষয়ও সরস হইয়া উঠিয়াছে। শাক্তপদাবলীর এই ভাবাশ্রয়ী কবিতাগুলিই কবিতা হিসাবে উৎকৃষ্ট : এইগুলিই উত্তম কবিতায় পথ্যায়ভুক্ত।

শাক্তপদাবলী ও শক্তিসাধনা

কবি-প্রসঙ্গ

॥ এক ॥

শাক্তগীতির ক্রম বিবর্তন

ষোড়শ ও সপ্তদশ শতাব্দী যেমন বৈষ্ণব পদাবলীর স্তবর্ণ-যুগ, অষ্টাদশ ও উনবিংশ শতাব্দী তেমনিই শাক্তপদাবলীর সুবর্ণ-যুগ। শাক্ত-সঙ্গীতের সম্যক উৎসার, প্রসার ও সমৃদ্ধি এই দুই শতকে বিশেষভাবে লক্ষণীয়।

অষ্টাদশ শতাব্দীর পূর্ববর্তী যুগ

অষ্টাদশ শতকের পূর্বেও যে শাক্ত সঙ্গীত বর্তমান ছিল, তাহা আমরা পূর্বে আলোচনা করিয়াছি। হর-পার্বতীর দাম্পত্য জীবন, পার্বতীর খেদোক্তি, নারিক-প্রশান্তি ছলে চণ্ডিকার প্রশান্তি বর্ণনা করিয়া সংস্কৃত ও অত্যাচার প্রাদেশিক ভাষায় প্রকৌণ কবিতা রচিত হইয়াছিল। আঠারো শতকের পূর্বে যে সকল তান্ত্রিক পণ্ডিত ও সাধক বর্তমান ছিলেন, তাঁহারাও সংস্কৃত ভাষায় গ্রন্থ রচনা করিয়াছেন। তাহাদের রচনা সুন্দর ও প্রাঞ্জল এবং মাঝে মাঝে কবিত্বও 'স্নাতকবক'। বাঙলা ভাষায় রচিত শাক্তপদাবলীর অল্প ইহাদের মধ্যেই নিহিত। বাঙলা মঙ্গলকাব্যগুলিতেও 'ঠাকুরাণী বন্দনা' 'চৌতিশা-স্তব প্রভৃতি অংশে 'জগজ্জননী'র রূপ, 'মাতৃকা-প্রশস্তি এবং বিপ্লুজিৎ কিংবা ঋদ্ধি লাভের কামনায় 'ভক্তের আকৃতি' বর্ণিত হইয়াছে। উপরন্তু চর্যাপদে ও বৈষ্ণব সহজিবাদের পদাবলীতে শক্তি-সাধনার ইঙ্গিত-বহ পদ রহিয়াছে। প্রাদেশিক ভাষায় বৈষ্ণব বাঙলা, মিশ্র তানসেন শাক্তপদাবলীর অল্পসংখ্যক সঙ্গীত রচনা করিয়াছিলেন। মৈথিলি কবি বিজ্ঞাপতি ও কবিরাজ গোবিন্দদাসেরও শাক্তসঙ্গীত আবিষ্কৃত হইয়াছে।

অষ্টাদশ শতাব্দীর পূর্বে রচিত এই সকল পদ বা সঙ্গীতই শাক্তপদাবলীর আদি রূপ। এগুলিকে শাক্তপদাবলীর বীজাবস্থা বলা যাইতে পারে। এখানে গীতধ্বনি অস্পষ্ট, চেতনাও অস্ফুট : ইহাদের ভাব পটভাব, আচার অধিকাংশ স্থলে দক্ষিণাচার। বীর ভাবের সাধনা তখন গোপন পথ ধরিয়া চলিয়াছে, অতএব তাহা ভাষায়

অপ্রকাশিত। পদাবলীরও অস্তিত্ব রূপ নাই; বেশির ভাগ ক্ষেত্রে শাক্তপদ কাহিনী-কাব্যের অঙ্গীভূত: শিবাগ্নন, কালিকামঙ্গল বা চণ্ডীমঙ্গল কাব্যের অঙ্গ-প্রত্যঙ্গে 'জগজ্জননীর রূপ', 'মাতৃ-নামাবলী', 'ভক্তের আকৃতি' কোন প্রকারে জোড়া লাগিয়া আছে। বৈষ্ণব বাণ্য কিংবা মিথ্যা তানসেনের কতিপয় সঙ্গীতে দেবীর নাদশক্তিরূপে সঙ্গীতের স্বরগ্রাম-সঞ্চারিণী মূর্তির আভাস পাওয়া যায়: কতকগুলি গানে দেবীর নামাবলী ও সরস্বতী-স্তোত্র বর্ণিত হইয়াছে। বিজাপতি ও গোবিন্দদাস কবিরাজের পদে শিব-শক্তির যুগলরূপে অর্দ্ধনারায়ণ মূর্তির বর্ণনা করা হইয়াছে। এই সকল পদ ও সঙ্গীত শাক্তগীতির উৎস বলিয়া স্বীকার করিয়া লইলেও, ইহা মানিতেই হইবে যে, অষ্টাদশ শতাব্দীর শাক্তপদাবলীর ভক্তির অতিনিবিড়তা, হৃদয়ভাবের অকৃত্রিম সরলতা, মা মেনকার প্রগাঢ় বাৎসল্য এবং দিব্যভাবানুগ শক্তি-সাধনাব কথা সেগুলিতে স্থান লাভ করে নাই; শক্তিসাধকের হৃদয় তেজ, জগজ্জননীর প্রতি স্তুতীর অনুরোধ এবং ভক্তের অসমসাহসিকতার সুরও এই সকল সঙ্গীতে ধ্বনিত হয় নাই। সহৃদয় আত্মসম্পর্কেরও অভাব আছে।

অষ্টাদশ শতাব্দীর পূর্ববর্তী যুগের শাক্ত কবি হিসাবে স্থূলভাবে—বিজাপতি, বিজয় গুপ্ত, কবিকঙ্কণ মুকুন্দরাম, বিজ মাধব, বিজ বংশীদাস প্রভৃতির নাম করা যাইতে পারে। মায়ের মহিমা কীর্তন করিতে গিয়া তাঁহারা প্রসঙ্গক্রমে মাতৃ-সঙ্গীত গান করিয়াছেন। তাঁহাদের রচনায় শাক্তপদাবলীর ভাবের অঙ্গুর থাকিলেও, বিশিষ্ট চরিত্র অনুপস্থিত।

অষ্টাদশ শতাব্দীর শাক্ত সঙ্গীত

অষ্টাদশ শতাব্দীই শাক্তপদাবলীর পরিপূর্ণ বিকাশ ও সমৃদ্ধির যুগ। সাধক কবি রামপ্রসাদ শাক্ত সঙ্গীতের যাবতীয় সম্ভাবনার দ্বার উন্মুক্ত করিয়া দিয়াছেন। সাধনার প্রত্যক্ষ অনুভূতির আনন্দ-সংবাদে, ভক্তির নিবিড়তায় ও জ্ঞানের প্রভায় তাঁহার সঙ্গীত-গুলি অপূর্ব ও অতুলনীয়। আবেগে ও আকুলতায়, সরলতায় ও অকৃত্রিমতায়, ভালবাসার অসমসাহসিকতায় তাঁহার রচিত গ্রাম্যসঙ্গীত জনজীবনে বিপুল প্রেরণার সঞ্চার করিয়াছিল। রামপ্রসাদই শাক্ত গানের গোমুখী।

রামপ্রসাদের সরলি অনুসরণ করিয়া কত কবি যে ভক্তিরসাত্মক শাক্ত-সঙ্গীত রচনা করিয়াছেন, তাহার ইয়ত্তা নাই। এই শতাব্দীর রাজা, মহারাজ, কুমার, দেওয়ান সকলেই মায়ের ভক্ত, সকলেই কবি। তৎকালীন বাংলার ছায়ের জালে সকলেই আবদ্ধ এবং অত্যাচারিত। বাদশাহ রাজত্বের জন্ত নবাব ও রাজাদের উপর চাপ

দেন, নবাব অধীনস্থ জমিদারের উপর জুলুম করেন, জমিদার প্রজাদের ‘মসল দিয়া ভসিল’ করেন। এই পরিস্থিতিতে জগজ্জননীর বরাভয় ঠাঠি বেদনাবদ্ধ, উৎপীড়িত জীবনে অভয় ও শাস্তি প্রদান করিয়াছিল। দলে দলে সকল লোক জননীর চরণে শরণ গ্রহণ করিবার জন্ত ছুটিয়া আসিয়াছিলেন। অবশ্য ভয় হইতে যে ভক্তিবাদের উদয় হইয়াছিল, তাহাতে কাহারও কাহারও মধ্যে যে পাখির ঐশ্বর্য লাভের আকাঙ্ক্ষা না ছিল এমন নয়, কিন্তু মাতৃচরণে শরণাগতির আকাঙ্ক্ষাই প্রবল। প্রায় প্রতিটি সঙ্গীতে এই শরণাগতির সুর বাজিয়া উঠিয়াছে।

এই শতাব্দীতে ভক্তির পুনরুজ্জীবন ঘটে। শক্তিপূজার প্রধান পৃষ্ঠপোষক ছিলেন—মহারাজ, বাজ', দেওয়ান প্রভৃতি। ভৌতিক অত্যাচার হইতে মুক্তিলাভের কামনাতেই তাঁহারা শাক্ত-বাহ্যে আশ্রয় লইয়াছিলেন, ঐশ্বর্য-লিপ্সাও তাঁহাদের মধ্যে ছিল। এই কামনাবশে তাঁহারা জাকজমকে শক্তিপূজাব আয়োজন করিতেন—ডাকের গহনা, প্রতিমা সজ্জা, ঢাকের বাজনার আডধর, ঝাউলগুন বোমনায়ের জৌলুষ ইত্যাদির মধ্যে ঐশ্বর্য্যভষ্মের প্রকাশ হইত। রাজসিক উপচারে মাঘের পূজা জমিয়া উঠিত। অবশ্য সমাবাহে- মধ্যে আন্তরিকতাও থাকিত। মহাবাজ হইয়াও নাটোরবিধি রামকৃষ্ণ ছিলেন ভ্যাগী মহাপুরুষ, সিদ্ধ সাধক—দেওয়ান রঘুনাথ রায় ছিলেন সংসার-বৈরাগী ভক্ত। অনেকে আশ্রয় পাখির দিলাভের আকাঙ্ক্ষার পূজায় ত্রোহীয়া পারমাখিব-সিদ্ধির সুরে উৎসাহ গিয়াছেন।

রাজ-মহারাজ-দেওয়ান-বর্জিত শাক্ত গীতাবলীর মধ্যেও আন্তরিকতা ও গভীর ভক্তির চিহ্ন বর্তমান; কাহারও কাহারও সঙ্গীত দ্বয়ের গভীর হইতে উৎসারিত ঐশ্বৰ্য্যের কোলে লালিত-পালিত হইয়াও অনেকে সন্ন্যাসীর মত জীবন বাপন করিয়াছেন। ইহাদের প্রায় সকলেই সংস্কৃতে স্তম্ভিত ছিলেন, তত্ত্বশাস্ত্রও তাঁহাদের পাণ্ডিত্য ছিল; সাধনার অতি চক্ৰ তত্ত্ব তাঁহাদের অজ্ঞাত ছিল না। রাজাদের মধ্যে অনেকেই অতি সুর নামাবলী-স্তোত্র রচনা এবং তত্ত্বোক্ত মাতৃধ্যানের অনুষ্ঠান করিয়াছেন।

শাক্তপদাবলীর মধ্যে পশুভাব ও বারভাবকে অতিক্রম করিয়া দিব্যভাবে প্রতিষ্ঠিত হইবার জন্ত যে আকৃতি দেখা যায়, প্রামদিককার শাক্ত সঙ্গীতের মধ্যেও তাহার সুরটি বাজিয়া উঠিয়াছে। বিশেষ করিয়া যাহারা সাধক শ্রেণীর কবি তাঁহাদের রচনায় কেবলই দিব্যভাবের কথা। শাক্ত সঙ্গীতগুলি দিব্য জীবনাভিলাষের মহিমায় পরিপূর্ণ। সকল সঙ্গীর্ণতা, সাম্প্রদায়িক হীনতাকে পরিহার করিয়া সাধক কবিগণ

সমুদ্রত লক্ষ্যের দিকে অগ্রসর হইয়াছেন। এখানে শুক পাণ্ডিত্য নিমিত্ত, নিয়মতান্ত্রিক অনুষ্ঠান অবহেলিত, পূজার আডম্বর-সমারোহ অবজ্ঞাত। দলাদলি বা প্রচারোন্মাদনার শাক্ত কবিগণ বিভ্রান্ত হন নাট; অনাবিল ভক্তির নিবিড়তায় তাঁহাদের কণ্ঠে মাতৃ-গীতি বাক্ত হইয়াছে।

এই সুগের শাক্ত গীতাবলীর মধ্যে কবির সহস্রয় আত্মস্পর্শ, ব্যক্তিগত মননের চিহ্ন অতিশয় স্পষ্ট। পূর্ব পূর্ব যুগে যে বর্ণনা ও স্তবস্ততি ছিল বস্তুনিষ্ঠ—এ যুগে তাহা একান্তভাবে ব্যক্তিনিষ্ঠ হইয়া উঠিয়াছে; বিশেষ করিয়া রামপ্রসাদাদি সাধক কবিদের রচনায় আত্মগত মননের প্রভাবে গীতিকবিতার এই মনন্যতার গন্ধগতি অতি স্পষ্ট হইয়া উঠিয়াছে। ‘আগমনী-বিজয়া’র গানে মাতৃহৃদয়ের ব্যাকুলতার মধ্য দিয়া ভক্তের হৃদয়-ভাবকে উদ্ঘাটন করিবার সূচনাও এই সময় হইতেই হইয়াছে।

শাক্ত সঙ্গীতের বিশিষ্ট কেন্দ্র

অষ্টাদশ শতকে শাক্ত সঙ্গীত রচনায় কয়েকটি বিশিষ্ট কেন্দ্রও এ দেশে গড়িয়া উঠিয়াছিল। কেন্দ্রগুলির পোষ্টা ছিলেন দেশীয় রাজা, মহারাজ অথবা দেওয়ান বংশ। সকল কেন্দ্রের প্রেরণামূলে ছিলেন সাধক কবি রামপ্রসাদ। নবদ্বীপ, বর্দ্ধমান, নাটোর—সর্বত্রই শাক্তসঙ্গীত রচনার বিপুল উদ্দীপনা দেখা গিয়াছিল। নবদ্বীপ রাজা কৃষ্ণচন্দ্র ছিলেন শাক্ত সঙ্গীতের প্রধান পৃষ্ঠপোষক। তিনি নিজে শাক্তপদ রচনা করিয়াছেন, কবিদিগকে উৎসাহ দান করিয়াছেন। বংশানুক্রমে মহাবাহুর বংশে শাক্ত সঙ্গীত রচনার ধারা চলিয়া আসিয়াছে। বর্দ্ধমান-রাজসভাও শাক্ত সঙ্গীত রচনার অত্যন্ত কেন্দ্র হইয়া উঠিয়াছিল। বর্দ্ধমানের মহারাজ তিলকচাঁদ, তেজশচন্দ্র, মহাতাবচাঁদ সকলেই বিজ্ঞোৎসাহী ছিলেন। তাঁহাদের দেওয়ান বংশও শাক্ত সঙ্গীত রচনায় দক্ষতার পরিচয় দিয়াছেন। দেওয়ান ব্রজকিশোর রাঘ, তৎপুত্র নন্দকিশোর রাঘ এবং রঘুনাথ রাঘ সকলেই শাক্ত সঙ্গীত রচনা করিয়াছেন। তেজশচন্দ্র মহারাজের গুরু ও সভাসদ ছিলেন সাধক কবি কমলাকান্ত। মহাতাবচাঁদ মহারাজ মাতৃক-ধ্যানগুলির বক্তাবাদ করিয়া বঙ্গবাসীকে অশেষ ধ্বনি আবদ্ধ করিয়াছেন। নাটোর-কেন্দ্রের কথাও এই প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য। মহারাজ রামকৃষ্ণ ছিলেন এই কেন্দ্রের পৃষ্ঠপোষক, তিনি নিজে সিদ্ধ সাধক ও সুকবি। কোচবিহারের মহারাজ হরেন্দ্রনারায়ণ ভূপ বাহাদুর, নাড়াঙ্গোলের রাজা মহেন্দ্রলাল খান শাক্ত সঙ্গীত রচনা করিয়া ও এই সঙ্গীতের পৃষ্ঠপোষকতা করিয়া শাক্ত-প্রীতির পরিচয় দিয়া গিয়াছেন। অষ্টাদশ শতাব্দীতে রাজা

ও মহারাজাদের প্রত্যক্ষ উৎসাহে ও প্রেরণায় শক্তি-সাধনা ও শাস্ত্রসঙ্গীত রচনার প্রভাব এদেশের সর্বত্র পরিব্যাপ্ত হইয়াছিল। কবিদের মধ্যে অধিকাংশ ছিলেন ভক্ত ও সাধক। তাই ইহাদের রচনায় আন্তরিকতার সুরটিই প্রধান। সাধন-মার্গের গূঢ় ইঙ্গিতগুলিও ইহাদের গানে প্রমূর্ত হইয়াছে।

অষ্টাদশ শতাব্দীর শেষার্ধ্বে ও উনবিংশ শতাব্দীর প্রথমে শাস্ত্র গীতির রূপ

অষ্টাদশ শতাব্দীর শেষপাদে ও উনবিংশ শতাব্দীর প্রথম পাদে বাংলা সাহিত্যের ক্ষেত্রে দুর্দিন উপস্থিত হইয়াছিল। এই সময়ের মধ্যে প্রথম শ্রেণীর কোন কবির আবির্ভাব সম্ভব নাই। দেশময় কুরুচি-বিলাসের উদ্যম লীলা চলিয়াছিল। কোম্পানীর নূতন বন্দোবস্তের ফলে প্রাচীন অভিজাত রাজা-মহারাজের রাজত্ব নিলামে উঠিতে বাধ্য হইয়াছিল—অথও জমিদারী ভাঙ্গিয়া টুকরা টুকরা হইয়া পড়িতেছিল। এই সুযোগে নামহীন ও বিত্তবুদ্ধিহীন বহু ব্যক্তি রাতারাতি জমিদার হইয়া উঠিয়াছিলেন এবং হঠাৎ ‘বাবু’র দল গড়িয়া উঠিয়াছিল। ইহাদের অনেকেই না ছিল চারিত্রিক আদর্শ, না ছিল উন্নত লক্ষ্য। প্রাণহীন বিলাস, বাবুনানা, বড়লোকী মেজাজ ও আমোদ সম্বল করিয়া ইহারা দেশের কর্ণধার হইয়া উঠিতেছিলেন। এ দেশের সাহিত্যিকে বাঁচাইয়া রাখিবার দায়িত্বও পড়িয়াছিল ইহাদের উপর। ফলে উন্নত ধরনের কোন কাব্য-সাহিত্যই এ যুগে রচিত হইতে পারে নাই। চণ্ডীদাস-কুন্তিবাস-কবিকঙ্কণ-কাশীদাস-সেবিত বাঙলা ভাষার তখন অত্যন্ত দুর্বল।

এই যুগের কাব্য-সঙ্গীতের রচয়িতা ছিলেন কবিওয়ালা, টপ্পাওয়ালা, পাঁচালিকার, বাত্রাওয়ালা প্রভৃতি। যুগটি ছিল আসর-সঙ্গীতের যুগ। বড় লোকের গৃহে, গণ্যমান্ত ভদ্রলোকের মজলিসে আসর করিয়া গুস্তাদী গান—আখড়াই এবং কবির গাহনা হইত। কোন শুভকার্য্যে বা উৎসব উপলক্ষে বন্ধিগু লোক বাড়িতে এই সব গান বসাইবার নেশায় মাতিয়া উঠিতেন। আশে-পাশের সহস্র সহস্র লোক সেই সঙ্গীত শুনিবার জন্ত ভাঙ্গিয়া পড়িত। কিন্তু এই সকল গানে উন্নত ধরনের কবিত্ব কিছুই থাকিত না। ভাব অপেক্ষা বাক্য-কৌশল ছিল কবিত্ব-বিচারের মাপকাঠি; সস্তা চটকদার কথায় লোকের মন আকৃষ্ট হইত এবং বাহবার সাড়া পড়িয়া .বাইত। লোকে স্থল ছাড়া কিছু বুঝিতে চাহিত না : ‘There was hardly any leisure for serious writing ; what was wanted was trifles capable of affording excitement, pleasure and song’. (Dr. S. K. De)

এই কৃচি-বিকৃতির যুগে শাক্ত সঙ্গীতের যথেষ্ট পরিবর্তন সাধিত হইয়াছিল। শাক্ত সঙ্গীত তখন এত জনপ্রিয় হইয়া উঠিয়াছিল যে, কবিওয়ালা, আখড়াই-গায়ক পাঁচালিকার, যাত্রাওয়ালা—সকলকেই এই গানগুলিকে গাহনার অন্তর্ভুক্ত করিয়া লইতে হইয়াছিল। আখড়াই গানের আরম্ভই হইত দেবী-বিষয়ক মালসী গান গাহিয়া; কবিওয়ালারাও গুরুবন্দনার পবিতর্কে ভুবানী-বিষয়ক গান গাহিতেন। পাঁচালিকার এবং যাত্রাওয়ালারা আগমনী ও বিজয়ার পালা গান কবিতেন। ‘চণ্ডীযাত্রা’ জনসমাজে সমাদৃত হইয়াছিল।

এই সকল কবিওয়ালাদের হাতে পড়িয়া শাক্ত সঙ্গীতের রূপ পরিবর্তিত হইল। শ্রোতার মুখ চাহিয়া ইহাদের গান গাহিতে হইত, শ্রোতাদের রস-পিপাসা মিটাইতে হইত। শ্রোতৃবর্গ সাধন-তত্ত্বের গূঢ় তাৎপর্য হৃদয়ঙ্গম কবিত্তে পারিত না, স্মৃঙ্গ কৃচি-বোধও তাহাদের মধ্যে ছিল না। অতএব কবিয়ালগণও সাধন-তত্ত্বের দিকে না গিয়া ‘লীলা’-গানের উপরেই গুরুত্ব আরোপ কবিতেন। ধর্মবিষয়কে মানবীয়ভাবে পূর্ণ করিয়া, অতি সাধারণ ভাবের তত্ত্বীতে ঘা দিয়া তাঁহারা রসস্থিতি করিতে চেষ্টা করিতেন। মানবজীবনের বহুবিচিত্র রস স্থূলভাবে গানে গানে রূপ ধরিত। সস্তা অলঙ্কার, বিছুটি আবেগ, স্থূল রসিকতা—এইগুলিই রস সৃষ্টির প্রধান উপকরণ।

কবিওয়ালা বা যাত্রাওয়ালা, কিংবা টপ্পা-গায়কদের অধিকাংশই ১০লেন পেশার গায়ক। জন-চিত্তান্তরঙ্গন করাই ছিল তাহাদের মুখ্য লক্ষ্য। তারা যে উন্নত দর্শন ভক্ত ছিলেন, তাহাও বলা যায় না। এইজন্যই ইহাদের গানে ভক্তি অপেক্ষা মানব-জীবনের স্রবণলি প্রধান হইয়া উঠিয়াছে। দেবাল ভাগ গায়ক আগমনী ও বিজয়া গান গাহিয়াছেন। পালায় দ্বার অতিএম রূপে চব্বিশ সাধন-রাজ্যের কথা তাঁরা বলেন নাই। ইহাদের স্মৃতি ও কৃতিজ্ঞান যাব্যায় স্তম্ভনয়। কবিওয়ালাদের মধ্যে কেহই পাণ্ডিত্যে লক্ষ্যপ্রতিষ্ঠা নহেন। তাহাদের শাস্ত্রজ্ঞান শোক-প্রচলিত শাস্ত্রজ্ঞান। এইজন্য ইহাদের সঙ্গীতে গভীর ধর্মভাব বা পাণ্ডিত্যের পরিচয় নাই। অবশ্য সকলের সম্পর্কেই এ কথা খাটে না। পাঁচালিকারদের মধ্যে অনেকেই ভক্ত, পাণ্ডিত ও জ্ঞানী ছিলেন। পাঁচালিকার দাশরথি গায়, রসিক রায় একাধারে কবি, স্নগায়ক, ভক্ত ও পাণ্ডিত।

লোক-সঙ্গীতের পরিবেশকবর্গের হাতে শাক্ত গানগুলি নিম্নলিখিত পরিবর্তন দেখা দিয়াছিল : (১) আগমনী ও বিজয়া গানের প্রাধান্য (২) সঙ্গীতগুলিতে পারিবারিক জীবনের স্মৃতি, স্মৃঙ্গ ও কোতুকোজ্জল ঘটনার সমাবেশ (৩) আন্তরিক ভক্তিভাব অপেক্ষা স্থূল আবেগ-প্রবণতা (৪) সন্তান ও জননীর মধ্যে বলিষ্ঠ মানাভিমান,

অনুধোগ-অভিযোগের পরিবর্তে আবেগোচ্ছল দুর্বল ভাবালুতা (৫) সামাজিক চিত্র অপেক্ষা পারিবারিক চিত্রগুলির প্রাধান্য (৬) সহজ ও সাধারণ অনুপ্রাণ, যমক, শ্লেষ প্রভৃতি অলঙ্কারের প্রয়োগবাহুল্য এবং (৭) বিবিধ রাগরাগিণীর সমারোহ।

এই ধরনের শাক্ত সঙ্গীত রচয়িতাদের মধ্যে—কবিওয়ালা হক ঠাকুর, এ্যান্টোনী কিরিল্জি, রাম বহু—টপ্পা-গাথক নিধুবাবু, শ্রীধর কথক, কালী মিজা—পাঁচালিকার দাশরথি রায়, রসিক রায়, ঠাকুরদাস দত্ত এবং যাত্রাওয়ালা মদন মাষ্টার ও নীলকণ্ঠ মুখোপাধ্যায় প্রভৃতির নাম বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। ইহাদের গান যে শ্রোতার হৃদয়ে কিরূপ বিপুল উদ্দীপনার সঞ্চার করিত, তাহা ভাষায় প্রকাশ করা দুষ্কর। শত সহস্র শ্রোতা পরিবেষ্টিত গীতের আসরে ইহারা গান গাহিতেন : কি নগরে, কি পল্লীতে সর্বত্রই এই সকল গীতের সমাদর ছিল। গান শুনিয়া লোকের আমোদের পরিসীমা থাকিত না। কোন কোন আসরে এত লোক জমিত যে, পিপীলিকা চলিবার স্থান পর্যন্ত থাকিত না। আগমনী বা বিজয়ীর গান শুনিয়া শ্রোতৃবর্গ যুগল কণ্ঠ ও ভক্তি বনে আপ্ত হইতেন। “সেই মুন্ডমান রাগপূরিত চমৎকার সুর ও অপূর্ণ গাহনায় বাহ্যার চোটে বাড়ীর খাম যেন কাঁপিয়া উঠিত, বাড়ী যেন ভাঙ্গিয়া পড়িত।”

ইউরোপীয় কাব্যকলার স্পর্শে শাক্ত গীতিকার রূপান্তর

উনবিংশ শতাব্দীর বাঙলা-সাহিত্য পাশ্চাত্য প্রভাবপুষ্ট। এই শতাব্দীতে ইউরোপীয় কাব্যকলার সংস্পর্শে বাঙলা কাব্য-সাহিত্য নব-কলেবর ধারণ করিয়াছিল। পাশ্চাত্য প্রভাবে বাঙলাদেশের চিত্রাচারিত কাব্যের বিষয় ও রচনাপদ্ধতিরও আমূল পরিবর্তন ঘটিয়াছিল। ইউরোপীয় বিজ্ঞানের কারিগরিতে ‘জলে স্থলে ভরী চলে’, এক প্রান্তের সংবাদ মুহূর্তে অত্র প্রান্তে গিয়া পৌছায়। ইহা যেন এক অপার বিস্ময়। ইউরোপীয় জাতির ঐহিক সমৃদ্ধি, তাঁহাদের কন্মকুশলতা, তাঁহাদের স্বজাতি-প্ৰীতি ও ব্যক্তিত্ব চমকপ্রদ। এই চমকপ্রদ বিস্ময়-বিমূঢ়তার মুহূর্তে বাঙালীর মধ্যে পাশ্চাত্যভাবেকে অন্ধভাবে অনুকরণ ক’রবার স্পৃহা জাগ্রত হইয়াছিল। সাহেবী-কায়দায় হরন্ত ‘বাবু’ সমাজের সৃষ্টি এই অনুকরণের ফল। ‘বাবু’দের স্বভাব—পরানুকরণ-প্রবৃত্তি, ইংরাজী বুলি, দেশীয় সংস্কৃতির প্রতি অবজ্ঞা।

এই সংকটকালে দেশের ধর্ম্মা কাব্য, দেশীয় রীতি-নীতির সংরক্ষণের প্রয়োজনীয়তা

অনুভূত হইয়াছিল। ঊনবিংশ শতাব্দীর বাঙলা সাহিত্যে সংরক্ষণ ও সমন্বয় দুয়েরই পরিচয় পাওয়া যায়। ইহার একদিকে দেশীয় ভাবরক্ষার দাবি, অত্রদিকে ইউরোপীয় সংস্কৃতির সহিত ভারতীয় সংস্কৃতির সামঞ্জস্য বিধানের চেষ্টা।

পূর্বে যে কাব্য-সাহিত্য ছিল একান্তভাবে দেব-নির্ভর, পাশ্চাত্য প্রভাবের ফলে তাহাতে মানবোচিত ভাব প্রবিষ্ট হইল। মানব-জীবনের সুখ দুঃখের বিচিত্র সুর কাব্যের মধ্যে গভীরভাবে বাজিয়া উঠিল। বিচার, বিশ্লেষণ, ঐতিহাসিক দৃষ্টভঙ্গীর অধিবাসনে এদেশীয় কাব্য-সাহিত্য নব-কলেবর ধারণ করিতে লাগিল।

প্রকাশভঙ্গীর দিক হইতেও কাব্যে নূতনত্ব দেখা দিল। প্রাচীন মঙ্গলকাব্যের স্থলে নূতন ধরনের মহাকাব্য রচিত হইল। সর্বোপরি কাব্যদেহে নব আত্মসচেতনতার স্পর্শ সঞ্চারিত হইল। ফলে এ দেশের সাহিত্যে নূতন ধরনের অন্তরঙ্গ গীতিকবিতা রচনার সূত্রপাত হইল। পূর্বে চর্যাপদাবলীতে বা বৈষ্ণবপদাবলীতে বা শাক্তপদাবলীতে সম্প্রদায়গত চেতনার প্রভাবে যে গোষ্ঠি-নিষ্ঠা বর্তমান ছিল, তাহার স্থলে ব্যক্তিগত মননের প্রভাব আরও সুস্পষ্ট হইয়া উঠিল। তাহা ছাড়া পাশ্চাত্য প্রভাবে এদেশে বাঙলা নাটকের সৃষ্টি হইয়াছিল; এই নাটকে গীতিরসের প্রাচুর্য লইয়া ক্রমে ‘অপেরা’-ভাৱীম গীতাভিনয় প্রবর্তিত হইয়াছিল।

নূতন নূতন সাহিত্য-রচনার প্রেক্ষাপটে শাক্ত সঙ্গীতেরও বিচিত্র পরিবর্তন সাধিত হইয়াছিল। কবিগোলাদের সময় হইতে কাব্যে যে মানবীয় ভাবরসের পরিবেশন শুরু হইয়াছিল, এই সময়ে তাহা যোলকলায় পূর্ণ হইয়া উঠিল। উমা ও মেনকার কাহিনী লইয়া প্রচুর গীতাভিনয় ও যাত্রা রচিত হইল। নব পদতির যাত্রাগানে নব ভাব ও রসের শাক্ত সঙ্গীত সন্নিবিষ্ট হইল। মনোমোহন বসু নাটকের মধ্যে যে ভক্তি-রসের প্রলেপ মাখাইয়া দিয়াছিলেন, তাহা ক্রমে যাত্রার গানগুলির মধ্যেও সংক্রামিত হইল। সর্বোপরি ব্যক্তি-মানসের মনন-ক্রিয়ায় সঙ্গীত-দেহে গীতিকবিতার দ্যুতি ঝলমল করিতে লাগিল।

স্বাদেশিকতার পটভূমিকায় শাক্তগীতি

এই সময়ে পরানুকরণ-প্রবৃত্তি হইতে আত্মসংরক্ষণের চেষ্টাও এদেশীয় লোকের মধ্যে দেশীয় দ্রব্যের প্রতি যে মমত্ববোধ জাগ্রত হইয়াছিল, তাহাতে মায়ের প্রসাদ শাক্তপদাবলীও অবহেলিত হয় নাই। যে সঙ্গীতগুলি অনাদরে নষ্ট হইয়া বাইবার উপক্রম হইয়াছিল, তাহাদিগকে উদ্ধার করিয়া মুদ্রিত করিবার চেষ্টা করেন কবিবর ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্ত। অক্লান্ত পরিশ্রম করিয়া, গ্রামে গ্রামে ঘুরিয়া তিনি সঙ্গীতগুলি সংগ্রহ করিয়া প্রকাশ করেন। বর্ধমানাধিপতি মহারাজ মহাতাবচাঁদ সাধক কবি

মলাকাঙ্কুর পদাবলী মুদ্রণের ব্যবস্থা করেন। পশ্চাত্ত্য অভিব্যক্তিवादের ভিত্তিতে 'দশমহাবিদ্যা' রূপগুলির নূতনতর ব্যাখ্যাও প্রকাশিত হয়। কবির হেমচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়, অক্ষয়চন্দ্র সরকার, সাহিত্য-সম্রাট বঙ্কিমচন্দ্র শক্তি-মূর্তির নূতন নূতন ব্যাখ্যা প্রকাশ করেন। ঋষি বঙ্কিমচন্দ্রের 'বন্দে মাতবম্' সঙ্গীতরচনায় শাক্ত গীতি স্বদেশপ্ৰীতির প্রেক্ষাপটে নূতন তাৎপর্যমণ্ডিত হইয়া উঠে।

শাক্ত ভাবের এই পুনর্দীপ্তির দিনে আবির্ভূত হইলেন ঠাকুর রামকৃষ্ণ পরমহংসদেব। তিনি আজন্ম সিদ্ধপুরুষ। তাঁহার আকুল বরা 'মা মা' বনিত্তে দক্ষিণেশ্বরের মন্দির পূর্ণ হইয়া উঠিয়াছিল। ত্রিচৈতন্যদেবের মত পদাবলী আশ্বাদন করিয়া তিনি শাক্ত সঙ্গীত রচনার বিপুল প্রেরণা সঞ্চার করিয়াছিলেন। তাঁহার প্রভাবে নাট্যকার গিরিশচন্দ্র তাঁহার বচন সখ্যক নাটকে অরচিত শ্রামাসঙ্গীত যোজনা করিয়া দেন। ঠাকুর রামকৃষ্ণদেবের প্রভাবে ব্রাহ্মসমাজেও মাতৃ-বিষয়ক সঙ্গীত রচনার প্রেরণা জাগ্রত হইয়াছিল।

ঊনবিংশ শতাব্দীর অনেক কবি, যাদবদাস ও নাট্যকার শাক্ত সঙ্গীত রচনা করিয়াছিলেন। কবির চৈতন্য গুপ্ত নিজে ছিলেন কবিত্বের বাহনদার। তাঁহার শক্তি-বিষয়ক পারমার্থিক সঙ্গীতগুলি সুন্দর। মাইকেল মধুসূদন দত্ত, কবির হেমচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়, অক্ষয়চন্দ্র সরকার, নবীনচন্দ্র সেন প্রমুখ কবিগণও শাক্তপদাবলী রচনা করেন। দ্বিজেন্দ্রলালের নাটকে অতি সুন্দর শ্রামাসঙ্গীত সন্নিবিষ্ট হইয়াছে। বিশ্বকবি রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরও মাতৃ-বিষয়ক সঙ্গীত রচনা করিয়াছেন অত্যন্ত প্রেরণায়।

এই সময়ে কতিপয় সাধক কবিরও আবির্ভাব হইয়াছিল। আনন্দের মহেন্দ্রনাথ ভট্টাচার্য্য ছিলেন সাধক, ভক্ত, প্রেমিক। তাঁহাকে কেন্দ্র করিয়া আনন্দের 'কালীকৌতুক' সম্প্রদায় গঠিত হইয়াছিল। বগুড়া-সেরপুরের ভক্ত কবি গোবিন্দ চৌধুরীর মাতৃ-সঙ্গীত সমগ্র উত্তর ও পূর্ববঙ্গে বিপুল উন্নাদনার সঞ্চার করিয়াছিল। কাঙাল হরিনাথ মজুমদার 'বাউল' গানের ধরনে মাতৃ-সঙ্গীত পরিবেশন করিয়াছিলেন। এইভাবে ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষে এবং বিংশ শতাব্দীতে সংখ্যাহীন মাতৃপদাবলী রচিত হইয়াছে। খ্যাত-নামা এবং অজ্ঞাতনাম শত সহস্র কবির রচনায় শাক্তপদরত্নভাণ্ডার পরিপূর্ণ হইয়াছে। আমরা কতিপয় কবির পরিচয় ও কাব্য-প্রসঙ্গ আলোচনা করিতেছি মাত্র।

॥ দুই ॥

মাতৃ-সাধক ও ভক্ত কবি

রামপ্রসাদ

শাক্তপদাবলীর শ্রেষ্ঠ কবি রামপ্রসাদ সেন। ভারতীয় ঋষিগণ যে অর্থে ‘কবি’ সংজ্ঞা নির্দেশ করিয়াছিলেন, সেই অর্থেই তিনি কবি। কবি সিদ্ধপুরুষ, সত্যদ্রষ্টা—তিনি ঋষি। তাই তাঁহার ধ্যানে যে মন্ত্রের আবির্ভাব হয়, তাহা অপৌকষেয়। তাহা যেন মানুষ্যের রচনা নয়, অলৌকিক। সে মন্ত্রের শক্তি ও বিভূতি অসাধারণ। এইজন্ত ঋষিরা বলিলেন, ‘কবির্মনীষী’—কবিই জ্ঞানী। যাহারা সিদ্ধ, তাহারাই জ্ঞানী, তাহারাই কবি। এই অর্থেই রামপ্রসাদ কবি।

রামপ্রসাদের পূর্বে অনেক মহাপুরুষ তান্ত্রিক সাধনায় সিদ্ধিলাভ করিয়াছেন, সাধক পাণ্ডিত্য ও বাঙালী দেশে অনেক আবির্ভূত হইয়াছেন। মেহারের সগানন্দ ঠাকুর, যিতারার রাঘবরাম, ঢাকার রত্নগর্ভ সাধনায় সিদ্ধিলাভ করিয়া কেহ এক রাত্রিতে দশমুহাবিষ্কার রূপ প্রত্যক্ষ করিয়াছেন, কেহ পরাশক্তিকে পত্নীরূপে লাভ করিয়াছেন, বা সাধন-বলে মৃগয়ী প্রতিমার প্রাণ সঞ্চার করিয়াছেন। তান্ত্রিক পাণ্ডিত্য কুব্জানন্দ, পূর্ণানন্দ তান্ত্রিক সাধনার পুঁথি লিখিয়া অমর হইয়া আছেন। কিন্তু রামপ্রসাদের সহিত তাঁহাদের পার্থক্য আছে। পূর্ববর্তী সাধকগণ সাধনার সিদ্ধি ও ফলকে হয় গোপন রাখিয়াছেন, নয় সংস্কৃতির বন্ধনেই সেই শাস্ত্রবী বিচার আনন্দকে আবৃত করিয়া রাখিয়াছেন। রামপ্রসাদ সেখানে সিদ্ধির আনন্দ ও সিদ্ধিলাভের সঙ্কেতকে গোড়ায় ভাষায় জনসাধারণের বোধগম্য করিয়া গোড়জনের মধ্যে বিলাইয়া দিয়াছেন। তাঁহার এই অক্লপণ দানে স্বাভালাদেশ ধৃত হইয়াছে।

শক্তি-বিষয়ক কবিতা ও কাব্য পূর্বে রচিত হইলেও, রামপ্রসাদের গানের মত জাহা এমন করিয়া মানুষকে মাতাইতে পারে নাই। একদিন মহাপ্রভুর অশ্রু, কপ্প, পুলক, স্নেহাদিয়ুক্ত উদ্গু কীর্তন যেমন করিয়া বঙ্গবাসীকে পাগল করিয়া তুলিয়াছিল, রামপ্রসাদের ‘মালসী’ও তেমনি এ দেশের শিরায় শিরায় উদ্গাদনা সঞ্চার করিয়াছে। এই দিক হইতে রামপ্রসাদ হইতেই শ্রামাসঙ্গীতের সম্যক স্মৃতি। রামপ্রসাদ শাক্তপদন্তরঙ্গিনীর গোমুখী।

বজ্রবর ডঃ শিবপ্রসাদ ভট্টাচার্য্য তাঁহার বিখ্যাত ‘ভারতচন্দ্র ও রামপ্রসাদ’^১ গ্রন্থে রামপ্রসাদ-সমস্তার অবতারণা করিয়াছেন। আগ্রহান পাঠক তাহা পাঠ করিবেন। আমরা কবিরঞ্জন রামপ্রসাদের অধিতীয়ক স্বীকার করিয়া লইয়াই আলোচনায় অগ্রসর হইতেছি।

ঊন্বদশ শতাব্দীর আত্মমানিক দ্বিতীয় দশকে রামপ্রসাদ হালিসহরের নিকটবর্তী কুমারহট্ট গ্রামে জন্মগ্রহণ করেন।) ‘রামরাম সেন নাম, মহাকবি গুণধাম, সদা যারে সদয়া অভয়া’—তৎস্মৃত রামপ্রসাদ। রামপ্রসাদের বংশ বংশপরম্পরায় মায়ের কুপাধিত্য ; পিতার প্রতি যেমন অভয়া সদয়া ছিলেন, তেমনই পিতামহ রামেশ্বর ছিলেন ‘দেবীপুত্র’। কবি হয়তো ‘পুণ্যবেগে’ জন্মগ্রহণ করিয়াছিলেন, শৈশবেই মাতৃহীন হন। তাঁহার বিমাতা ছিল। বৈমান্যে লুপ্ত তার নাম নিধিরাম।

রামপ্রসাদের জীবন সম্পর্কে প্রামাণিক তথ্য সংগ্রহ করা দুষ্কর। কবির দ্বন্দ্ব গুপ্তের চেষ্টায় যে সমাত্র তথ্য সংগৃহীত হইয়াছে, তাহাও লৌকিক অলৌকিক জনশ্রুতি মিশ্রাণে। ইহা হইতে জানা যায়, রামপ্রসাদ প্রথমে কোন জমিদারের সেয়েস্তায় মুন্সীর কাণ্ড করিতেন। কিন্তু মন তাঁহার মুন্সীর কাজে নয়, মায়েব চিন্তায় বিভোর। তাই তাঁহার হিসাবে খাড়া মায়ের সঙ্গীতে ভাবনা উদ্ভিত। ‘আমায় দাও মা তবিলদারি’ গান নাকি এই সময়ের রচনা। জমিদার ইহা জানিতে পারিয়া রামপ্রসাদকে কর্ণবন্ধন হইতে মুক্তি দেন এবং বৃত্তি দিয়া তাহাকে দেশে পাঠাইয়া দেন।

দেশে আসিয়া রামপ্রসাদ নিজ গৃহে মায়ের চিন্তায় তন্ময় হন এবং স্বতঃস্ফূর্ত আবেগে গ্রামাসঙ্গীত রচনা করিতে থাকেন। এই সময় তাঁহার পুত্র মহারাজ কৃষ্ণচন্দ্রের দৃষ্টি আকৃষ্ট হয়। জনশ্রুতি এই যে, কৃষ্ণচন্দ্রের অন্তঃস্বায় তিনি গালিকামঙ্গল ‘বিতানন্দ’ রচনা করেন। রাক্ষসভার কবিকপে তাঁহার আহ্বান আসে, কিন্তু রামপ্রসাদ সে আহ্বান প্রত্যাখ্যান করেন। কৃষ্ণচন্দ্র তাঁহাকে ‘কবিরঞ্জন’ উপাধি, বৃত্ত ও নিজের ভূমি দান করেন।)

রামপ্রসাদের নামে আর একটি গ্রন্থ পাওয়া যায়, তাহা ‘কালীকীর্তন’। দেওয়ান রাজকিশোর রায়ের অন্তঃস্বায় তিনি এই ‘কালীকীর্তন’ রচনা করেন। গ্রন্থখানি কবিগানের সঙ্গে লেখা। কেহ কেহ বলেন, রামপ্রসাদের একটি খেড়ুগানের দল ছিল—সেই খেড়ুর দলের গান হিসাবে হয়তো কাব্যখানি রচিত। অথবা গোঁসাই বা অজু গোঁসাইর সঙ্গে তাঁহার ‘কবির লড়াই’—এর ধরনে লড়াই হইত।

রামপ্রসাদ প্রায় ৬০ বৎসর বয়সে দেহত্যাগ করেন। মৃত্যু সময় আসন্ন জানিয়া

১। ঐষ্টব্য ভারতচন্দ্র ও রামপ্রসাদ—ডঃ শিবপ্রসাদ ভট্টাচার্য্য

তিনি গজাজলে অবতরণ করেন এবং বক্ষজলে দাঁড়াইয়া, 'ওমা, আমার দফা হল রফা' গানটি গাহিবার সঙ্গে সঙ্গে তাঁহার ব্রহ্মরক্ত ভেদ হয়।

জীবনের এই সকল ঘটনা এবং তাঁহার রচিত কাব্য দিয়াই রামপ্রসাদকে বিচার করিতে হইবে।

রামপ্রসাদ গৃহী সাধক। পত্নী, পুত্র, কন্তা লইয়া তাঁহার সংসার। ক্রান্তার জামাতার কথাও তিনি উল্লেখ করিয়াছেন। (সকলের সঙ্গেই স্নেহের সম্পর্ক।) পারিবারিক মমত্ববন্ধন কবির নিকট বন্ধনমাত্রে পর্য্যবসিত হয় নাই; তাঁহার কবিতার পংক্তিতে পংক্তিতে পারিবারিক স্নেহ-প্রীতির স্নিগ্ধচ্ছটা বিচ্ছুরিত হইয়াছে। সমাজ ও পারিপার্শ্বিক জীবনের পতিও তিনি অন্ধ ছিলেন না : জীবনের তুচ্ছাতিতুচ্ছ অভিজ্ঞতা লইয়া তিনি জীবনের কাব্য রচনা করিয়াছেন। মাটি বন্ধন তাঁহার নিকট মা-টির বন্ধন। আনন্দময়ী মায়ের অহুধ্যানে সংসারে মন রাখিয়াও তিনি বাস্তবকে বিশ্বস্ত হন নাই : বাস্তব সুখ-দুঃখের বিচিত্র মর্ছনা তাঁহার আধ্যাত্মিক সাধনার সুরে অপরূপ বঙ্কর তুলিয়াছে। জীবনের গ্লানি-মালিণ্ডের মধ্যে মাটির সম্পর্ক, বাস্তব অহুভূতি তাঁহার গানে ককণ-মধুর সুরে রণিয়া উঠিয়াছে। মায়ের স্নেহ, সন্তানের আকুল আর্তি, নিঃশেষিত জীবনের আর্তনাদ রামপ্রসাদের কবিতায় যেমন ক'রিয়া মর্ছনার সৃষ্টি করিয়াছে এমনটি আর কোথায়? রামপ্রসাদ জীবনপ্রেমিক অথচ উদাসীন, তিনি গৃহী অথচ ত্যাগী, তিনি ভোগী অথচ যোগী। তাত্ত্বিক সাধনার এই বিচিত্র সমন্বয়েই মন্ববাণীই তাঁহার কবিতার মন্ববাণী।)

রামপ্রসাদ 'কালিকামঙ্গল' রচনা করিয়াছিলেন প্রথম বয়সে। কালিকামঙ্গলে কবির কবিত্ব ও সাধকত্ব প্রস্ফুট। সাহস করিয়া তাত্ত্বিক শব্দ-সাধনার কথা ভাষায় রামপ্রসাদের পূর্বে কেহ প্রকাশ করেন নাই। কবি সেই দুঃসাধ্য সাধন করিয়াছেন/ 'বিষম বিষয় কালসর্প নিয়ে খেলা',—সেই কালসর্প লইয়াই তিনি খেলা করিয়াছেন। এ 'অসম্ভব সাহস' একমাত্র শক্তিসাধকেই আছে, তাই 'শক্তি-সাধক 'বীর', 'বীরাচারী'। (রামপ্রসাদের কালিকামঙ্গলে এই বীরাচার, এই পাণ্ডিব ভোগের সাধনা) এখানে শূকারাশ্রক মাল্যরচনা, যার 'দৃষ্টি মাত্র কাঁপে গাত্র জন্মে মনোভব' ; এখানে 'কামকলা'র পূজা ও ঐহিক সুখ-কামনা।

তাত্ত্বিক সাধনার ক্ষেত্রে 'এহোন্তম', কিন্তু (ভয়ের শেষ লক্ষ্য, 'তৎপশ্চাদতি সৌমধ্যং দিব্যভাবং মহাফলম্'। রামপ্রসাদের শাক্তপদাবলীতে সেই অতি সুন্দর দিব্যভাবের কথা। রাজসিক স্তর অতিক্রম করিয়া সাধক এখানে সার্বিক স্তরে প্রতিষ্ঠিত এখানে রাজসিক ভাবে অনাস্থা, স্থলের প্রতি বিরক্তি। এই স্তরের শেষ কথা,—

মন, তোর এত ভাবনা কেনে ।

একবার কালী বলে বসু রে ধ্যানে ॥)

জাঁকজমকে করলে পূজা অহঙ্কার হয় মনে মনে ।

তুমি লুকিয়ে তারে করবে পূজা জানবে না বে জগজ্জনে ॥

খাতু-পাষণ-মাটির-মূর্তি, কাজ কি রে তোর সে গঠনে ।

তুমি মনোময় প্রতিমা করি বসিও জন্ম-পশাসনে ॥

(রামপ্রসাদ কালীকীর্তন রচনা করেন পরের গরজে, দেওয়ানের অনুজ্ঞায়। তাই কবি এখানে জাতিগত ব্যবসায় পয়িত্যাগ করিতে পারেন নাই, চিকিৎসক বৈজ্ঞানিক মত কালীকীর্তনকণ আধ্যাত্মিক দাওয়াই ‘মোহাক্ষের ঔষধ-অঞ্জন’ তৈয়ার করিয়াছেন। কিন্তু শ্রামসঙ্গীত রচনা করিয়াছেন হৃদয়ের আবেগে, নিজের গরজে। অন্তরের গভীরতম প্রদেশ হইতে উথিত সুভীত অনুভূতির স্পর্শে এই সঙ্গীতগুলি প্রাণময়। ইহাতে কেবল নিজের কথা, প্রাণের কথা। ‘আয় মা ছুটো কথা বলি’—ইহাই সঙ্গীতের প্রধান রাগ।)

(এইজন্তই রামপ্রসাদের ‘মালগী’ একান্তভাবে আত্মভাষণ, গীতিকবিতার স্নায়ুতায় বিহ্বল। আবেগে আবেদনে, অনুযোগে-অভিমান, অনুনয়ে-আত্মনিবেদনে সর্বত্রই এই স্নায়ুতা। এমন কি শব্দপ্রয়োগ পর্যন্ত মনোভাবের প্রথরতাব্যঞ্জক। এই দিক হইতে রামপ্রসাদের মায়ের গান এক-একটি স্তম্ভেল গীতিকবিতা।)

(এ কথা সত্য যে, রামপ্রসাদের গান তত্ত্ব-প্রধান ; আলঙ্কারিকের বিচারে এগুলিকে ‘চিত্র-কাব্য’ বলাই সঙ্গত ; হযতো অনেকে বলিতে পারেন, এই সঙ্গীতের উদ্দেশ্য বিশেষ সম্প্রদায়গত ধর্মমতের প্রচার, অতএব শিল্প-বিচারে গানগুলিকে বড় জোর অধ্যাত্ম-সঙ্গীত বলা চলে, কোনক্রমেই রস-প্রধান কবিতা বলা চলে না। ‘ভবের আসা খেলব পাশা, বড়ই আশা মনে ছিল। মিছে আশা, ভাঙ্গা দশা, প্রথমে পাঁজুরি প’লো’—এ তো সম্পূর্ণরূপে তত্ত্বকাব্য। তবুই যেখানে লক্ষ্য, রস নয়—রস-সৃষ্টিও নয়, তাহা অকাব্য তো বটেই। কিন্তু ‘ভিন্নকটিহি লোকাঃ’। রামপ্রসাদ সম্পর্কে এহেন মতবাদ সকলেই পোষণ করেন না। রামপ্রসাদের কতকগুলি সঙ্গীত কঠিন আবরণ-বিশিষ্ট নারিকেলের মত ; খোলস ছাড়াইবার কৌশল না জানিলে তাহাদেয় সুমিষ্ট আনন্দ গ্রহণ করা সম্ভব নয়। কবি সম্পর্কে আলোচনা করিতে গিয়া Sister Nivedita বলিয়া-ছিলেন, : ‘It takes the whole history of Rome and Florence to make the Divinia Comedia comprehensible, in fact we can never

understand any poet without some knowledge of the culture that produced him.' রামপ্রসাদের কবি-প্রকৃতি যে সংস্কারদ্বারা নিৰ্ম্মিত হইয়াছিল, সেই সংস্কার, সেই ধর্মের সহিত পরিচয় না থাকিলে রামপ্রসাদের পদাবলী অর্থহীন, কবিত্বহীন বলিয়া মনে হইবেই। কিন্তু যাহারা সেই সংস্কারের সহিত পরিচিত, তাহারা বলিবেন : It is not transcendental, nor beyond the sphere of artistic expression, because the inspired artist makes us feel the reality and universality of his individual passion, and the mystery of his mystery stands clear and visible in its own familiar light before our eyes.^১

অত্র একজন সমালোচক বলেন : 'রামপ্রসাদের ভক্তি-প্রগাঢ়তা বেদান্ত ও আগমের গাভীরূপে পরিপূর্ণ। এক এক স্থানে তন্মধ্যে বেদান্ত আগমের নিগূঢ় তত্ত্বগত প্রকৃতি হইয়া তাঁহার সঙ্গীতকে আরও গম্ভীর করিয়া তুলিয়াছে। যাহারা সে গভীরতায় ডুবিতে পারেন, তাহারা সেট সঙ্গীতের রসান্বাদনে দ্বিগুণ মোহিত হন। দেখেন কত ভাব-কত অল্প কথায় কেমন সুন্দর ভাবে প্রকৃতি।')

(কোন কোন আচার্য রামপ্রসাদের সঙ্গীতাবলীর মধ্যে বৈষ্ণব-বিবেচ লক্ষ্য করিয়াছেন। প্রকৃত সাধক সম্পর্কে এ অভিযোগ অলৌক।) সত্যকারের সাধকের দৃষ্টিতে 'স্বদেশো ভুবনব্রহ্ম', তাহার হৃদয় উদার, তিনি সন্নিহিত্তে মায়ামোহকে অহুতি প্রদান করিয়া থাকেন—তাঁহার মনে কখনও ভেদবুদ্ধি, বৈষাদেয়ি থাকিতে পারে না। সাধনার চরম স্তরে পৌছিয়া যাহা ভারতীয় ধর্মের সারভূত হৃদয়ঙ্গম করিয়াছেন, তাঁহাদের সকলের কাছেই শাক্ত, সৌর, শৈব, গাণপত্য একাকার হইয়া গিয়াছে। তাঁহাদের নিকট কাল ও কালী, রাধা ও শ্রামার কোন পার্থক্যই থাকে নাই, শিব-শক্তিও তাঁহাদের নিকট অর্দনারীধর। এই অবস্থায় সাধক সর্বপ্রকার ভেদবুদ্ধির অতীত হইয়া বলিয়া ওঠেন,

কালী হালি মা রাসবিহারী

নটবর বেশে বৃন্দাবনে।)

রামপ্রসাদের গানেও এই পরম উদারতার ভাব। বৈষ্ণব-বিবেচবশতঃ তিনি শ্রামাকে দিয়া রাসনৃত্য করান নাই। হর-গৌরীর রাস বা হিন্দোল এদেশে প্রচলিত ছিল (দ্রষ্টব্য—কপূরমঞ্জরী নাটক—রাজশেখর); হর-গৌরীর হিন্দোল-লীলার

১। Bengali Lit, in the 19th Century—Dr, S. K. De.

২। রামপ্রসাদ—পূর্ণচন্দ্র বসু

প্রাচীন প্রথা অনুসরণ করিয়াই রামপ্রসাদ হয়তো ‘কালী-কীর্তনে’ ভগবতীর রাসলীলা দেখাইয়া থাকিবেন।) বিশেষতঃ রামপ্রসাদ ছিলেন কৌল। কুলচূড়ামণিতে তান্ত্রিকের আচার সম্পর্কে বলা হইয়াছে: ‘উদারচরিত্রঃ সর্বদা বৈষ্ণবাচারতৎপরঃ’—তান্ত্রিক উদারচরিত্র ও বৈষ্ণবাচারসম্পন্ন হইবেন। বৈষ্ণব-বিষয়বশতঃ নয়, উদারতাবশেই রামপ্রসাদ কালীর কালাভাব কীর্তন করিয়াছেন।

বস্তুতঃ রামপ্রসাদের গানে বিবেচ্য নাই, প্রচারেও ভগ্নভাঙ নাই। উদার মৈত্রী-বুদ্ধিতে বিশ্বভুবনের দিকে তাকাইয়া তিনি সব জ্ঞানাময় দেখিয়াছেন। যজ্ঞদশনে যাহার দশন পাওয়া যায় না, প্রগাঢ় ভক্তির বলে তিনি তাহাকে দেখেই বটুচোনে আপন করিয়া পাইয়াছেন। মা-পাগল গাছানের না, মাঘের সহিত তিনি এক করিয়াছেন, গাহার কাছে ছদ্ময়ের ভাব ব্যক্ত করিয়াছেন, ‘দ্বির আনন্দে বিচরন হইয়া, সাধন শক্তিতে বলীয়ান হইয়া তিনি অনন্ত শক্তি মধুর মধুখে উক্ত সন্তানের মত তেজ দেখাইয়াছেন। ইহাৎ ‘অসাদা সঙ্গত, প্রাদা সঙ্গত’ মাঘের প্রসাদ—পবিত্র, নির্মল, সরল ও আন্তরিক। ইহা শাক্তপদাবলীর ‘আদিগঙ্গা হবিধার’, শাক্ত সঙ্গতের বাবতায় সম্ভাবনা, সৌন্দর্য্য ও শক্তি, বেচিত্র্য ও মাপূর্য্য ঠাহারে নিহিত। দাগমতের গুপ্ত সাধন-সঙ্কেতকে ভাবার প্রকাশ করিয়া রামপ্রসাদ ভগ্নোৎসবের মত শাক্তানন্দতরঙ্গিনীকে বঙ্গদেশে প্রবাহিত করিয়া দিয়াছেন। তাহাও এই প্রয়াসে মৃত জীবনে জীবন সঞ্চারিত হইয়াছে, নিপীড়িত মানব-মনোবেদনা মাঝখানে নিবেদন করিবার মত ভাষা খুঁজিয়া পাইয়াছে, ‘গাহার’ দৃষ্টান্তে সহস্র প্রাণে সহস্র গান হিল্লোলিয়া উঠিয়াছে। রামপ্রসাদে সাধনায় যেন সমগ্র দেশ-দেশের স্তম্ভ কুণ্ডলিনী-শক্তি জাগ্রত হইয়াছে: এই জাগ্রত কুণ্ডলিনীর মতাপির মত মধুর খাসোচ্ছাসই শাক্তপদাবলীর স্তমধুর সঙ্গীত-লহরী।

আজু গোসাইয়ের মত প্রকাহীন সমালোচক রামপ্রসাদকে ব্যঙ্গ করিয়া বলিতে পারেন,—

ভুবিস্‌নে মন ঘরি ঘড়ি।

দম্‌ আটকে বাবে ভাড়াভাডি।

কিন্তু রামপ্রসাদের মত প্রশীল ভক্ত সাধক অনন্ত মাতৃ-নিভরতায় বলিবেন,—

ডুব দে দে মন কালী বলে।

হৃদি-বজ্রাকরের অগাধ জলে ॥

রক্তাকর নয় শূন্য কখন, ছচার ডুবে ধন না মিলে,

তুমি দম-সামর্থে ডুব দিয়ে যাও কুলকুণ্ডলিনীর মুখে ॥

রামপ্রসাদ নিজের ডুব দিয়া এই রত্ন আহরণ করিয়াছেন এবং সে সম্পদ বঙ্গবাসীকে বিলাইয়া দিয়াছেন। তাই বাঙালীর কণ্ঠে অতীতেও যেমন বাজিয়াছে রামপ্রসাদের গান, আজিও যেমন ধ্বনিত হইতেছে তাঁহার সঙ্গীত-লহরী, ভবিষ্যতেও তেমনই বৃদ্ধত হইবে তাঁহারই পরম আত্ম-নিবেদনের সুর :

কুপ্ত্র অনেক হয় মা, কুমাতা নয় কখনো তো।

রামপ্রসাদের এই আশা মা অন্তে থাকি পদানত

কমলাকান্ত

(শাক্তপদাবলীর অন্ততম প্রধান কবি কমলাকান্ত ভট্টাচার্য্য। কমলাকান্ত অতি উচ্চস্তরের শক্তি সাধক এবং কবি।) বর্দ্ধমানের অন্তর্গত আধিকা-কালনা ইহার নিবাসভূমি। তাঁহার পিতার নাম মহেশ্বর, মাতার নাম মহামায়া। পিতৃবিয়োগের পর তিনি মাতুলালয় চারায় চলিয়া আসেন। চারার প্রসিদ্ধ বিশালাক্ষী দেবীর স্নানিয়েই তাঁহার সময় কাটিত। মায়ের প্রেমে তিনি তন্ময় হইয়া থাকিতেন। এইখানেই কালিকানন্দ ব্রহ্মচারী নামে এক সাধক তাহাকে মাতৃমস্ত্রে দাক্ষ্য দেন। সাধন-বলে তিনি মায়ের দর্শন লাভ করেন। গোপকন্ডার বেশে ও নারী বাগ্‌দীর বেশে দেবী তাঁহাকে দেখা দেন। এইরূপে সাধক কমলাকান্তের খ্যাতি সর্বত্র বিস্তৃত হয়। মহারাজ তেজশ্চন্দ্র কমলাকান্তের সাধন শুণে আকৃষ্ট হইয়া তাহাকে সভাকবি নিযুক্ত করেন। কেহ কেহ বলেন, ইনি তেজশ্চন্দ্র মহারাজের 'গুরু' ছিলেন, কেহ বলেন—তিনি ছিলেন মহারাজের 'আশ্রিত' কবি। ১৮০০ খ্রীষ্টাব্দে কমলাকান্ত আধিকা-কালনা হইতে বর্দ্ধমানে আসেন। বর্দ্ধমানের অনতিদূরে ফোটাল-হাট নামক স্থানে তাঁহার জন্ম গৃহ নির্মিত হয়। সাধক কবি এইখানেই কালামুক্তি প্রতিষ্ঠা করিয়া, পঞ্চমুণ্ডির আলনে মাতৃসাধনা করিতেন। এই সাধন-আসনেই তিনি দেহরক্ষা করেন। কমলাকান্তের দেহ রক্ষার কাহিনীও অলৌকিক।^১

কমলাকান্তের সাধনা ও কবিত্বের খ্যাতি পূর্বেই বিস্তৃত হইয়াছিল। কথিত আছে, আধিকা-কালনায় বসবাস করিবার সময়েই তেজশ্চন্দ্র মহারাজের অন্ততম মহিষীর গর্ভজাত পুত্র মহারাজ প্রতাপচাঁদ ইহার সবিশেষ অমুরাগী হইয়াছিলেন। মহারাজ তেজশ্চন্দ্রের যোগ্যতম উত্তরাধিকারী মহারাজ মহাতাবাদ কমলাকান্তের

১। সাধকপ্রবর ভুল্লুধাধার শ্রীশ্রীসত্‌ব্য তরঙ্গিণী (১ম খণ্ড) গ্রন্থে কমলাকান্তের অলৌকিক জীবন-বৃত্তান্ত লিপিবদ্ধ হইয়াছে।

অহঙ্কলিখিত পাণ্ডুলিপি হইতে প্রায় আড়াইশত মাতৃপদাবলী মুদ্রিত করাইয়া প্রকাশ করিয়াছিলেন।

মাতৃভাবের পারমার্থিক সঙ্গীত রচনায় সাধক কবি রামপ্রসাদের পবেই কমলা-কান্তের স্থান। শ্রীমা মাতের প্রতি অনন্তসাধারণ ভক্তি ও ঐকান্তিক আত্মনিবেদনের নিদর্শন হিসাবে কমলাকান্তের সঙ্গীতগুলি পরম আদরের সামগ্রী। হৃদয়ের অকৃত্রিম উচ্ছ্বাসে সঙ্গীতগুলি পরিপূর্ণ বলিয়া তাঁহার মানসগীতি হৃদয়গাহী। কমলা-কান্তের সঙ্গীতে যে স্নেহ, যে আবদার, যে মান-পরিমাণের সুর ধ্বনিত হইয়াছে, যে কোন মানুষের হৃদয়েই তাহা গভীর রেখাপাত করে। রামপ্রসাদ মাতের গান গাহিয় প্রবৃত্তির তর্দমনীয় তাড়নায় অস্থির নবাব সিরাঙ্গদৌলার অন্তরকে অভিভূত করিয়াছিলেন, কমলাকান্ত মাতৃসঙ্গীত দ্বারা হিংস্র, জিবাংসাপরায়ণ, নিষ্ঠুর দস্যু-দলের হৃদয় মোহিত করিয়াছিলেন। কথিত আছে, শিগ্যবাড়ী হইতে চান্নাঘ ফিরিবার পথে তিনি দস্যুদল কর্তৃক আক্রান্ত হন এবং তাঁহার গান ‘নিমা দস্যুর হৃদয় পারবতিত হইয়া যায়। ঐকান্তিক ভক্তি এবং প্রাণের স্বতঃস্ফূর্ত আবেগ-বিগসিত বলিয়াই ভক্তসাধকের সঙ্গীতের এই অসাধারণ শক্তি।

বৈষ্ণব পদাবলী রচনায় চণ্ডীদাস ও গোবিন্দদাস কবিরাজের যে পার্থক্য, শাক্ত পদাবলী রচনায় রামপ্রসাদ ও কমলাকান্তের মধ্যেও সেই পার্থক্য। একজন ভাবতন্ময়, আত্মহারা—অন্যজন সচেতন শিল্পী; একজন সরল, অন্তর—তঁাহাতে চন্দ্রোন্নৈপুণ্য নাই, বাক্চাতুরী নাই—আছে আত্মহারা ভক্তের আত্মহারা ভাব : অপয়জন আত্মমগ্ন হইলেও আত্মহারা নহেন ; তাঁহার বিচার আছে, সংযম—আছে—তাই ছন্দের মাধুরী ও প্রতিমধুর শব্দ স্বাক্ষরের প্রতি তাঁহার সমাগ দৃষ্টি, ‘রসনা-রোচন শ্রবণ-বিলাস, কচির পদ-এর প্রতি আকর্ষণ।

রামপ্রসাদ ও কমলাকান্তের মাতৃপদাবলী কয়েকটি দিক হইতে সাধারণ সঙ্গ-বিশিষ্ট হইলেও, উভয়ের মধ্যে পার্থক্যও গুরুতর। শাক্তসাধনার নানা স্তরের আছে রামপ্রসাদ সিদ্ধির যে উর্দ্ধতরে অধিষ্ঠিত ছিলেন, কমলাকান্ত হয়তো তদুপর পৌহিত্যে পারেন নাই। রামপ্রসাদ মাতৃ-সাধনার সুউচ্চ স্তরে অধিষ্ঠিত ছিলেন বলিয়াই ‘এবার কালী তোমায় খাব’ বলিয়া স্পর্দ্ধা প্রকাশ করিতে পারিয়াছেন। সে সাধন-শক্তি আয়ত্ত হইলে সাধক লয়মুক্তি লাভ করিতে পারেন, রামপ্রসাদ তাহার অধিকারী ছিলেন। কিন্তু তিনি লয়মুক্তি কামনা করেন নাই, বলিয়াছেন, ‘নির্দোষে কি ফল বল না’

অথবা ‘চিনি হওয়া ভাল নয়, চিনি খেতে ভালবাসি।’ কমলাকান্ত এই ‘চিনি খেতে ভালবাসি’র স্তর পর্যন্ত পৌঁছিয়াছিলেন, তদূর্দ্ধে উঠেন নাই। তাঁহার ‘মজিল মন-ভ্রমরা কালী-পদ নীলকমলে’—পদটিতে মাতৃ-চরণ-কমল-মধু পানের আবিষ্টতা ও তদগ্গতচিত্ততার অবস্থা বর্ণিত হইয়াছে। অথচ ইহাও একপ্রকার মুক্তির অবস্থা।

কিন্তু রামপ্রসাদ যেন ইহা হইতেও স্বতন্ত্র। যে শক্তির নিকট তাঁহার আত্মসম্পর্ক সেই শক্তি যেন সাধন বলে তাঁহার করতলগত। তাঁহার অন্তরে শক্তির দৃপ্ত বিকাশ। তাই মায়ে পোয়ে এমন বিবাদ-বিসম্বাদ, এমন চোখ-রাঙান :

প্রসাদ বলে, হৃৎকমলে বেঁধেছি তোমারে ।

তুমি ছাড়াও দেগি, পাব কেমন, রামপ্রসাদের গিরে ॥

কমলাকান্তেও স্নেহের লুকোচুরি খেলা আছে, কিন্তু তাহা এতটা উদ্দাম, এত উদ্ধত নয়। তাহা স্নিগ্ধ, অনেকাংশে প্রশান্ত : তাহাতে যেন বৈষ্ণবোচিত ‘বোমল’ মাখানো রহিয়াছে। কমলাকান্তের অনুরোধ :

জানি জানি গো জননি, এমন পাষণ্ডের মনে

আমারি অন্তরে থা- মা আমবে -সে

অথবা,

শুনচ দাঁন দয়াময়ী লোকে বলে বেদে তা

আপনাকে যে আপনি ভোল, পরের বেদন দি তার কান্দে ।

কমলাকান্তের শাক্তসঙ্গীতে বৈষ্ণব্য বা অধিক। রামপ্রসাদে বৈষ্ণব্য প্রাণগোণ : তাহার ভক্তি, আকৃতি, ভণিতা শক্তির ছন্দে স্পন্দিত বসতি, ও অকুতোভয়। সন্তান হইলেও তিনি ‘আটাশে ছেলে’ নন। রায়ে-পোষে দ্বন্দে ও মোক্ষময়্য তিনি নির্ভয়। তিনি ‘সদ্ধ-সেবায় বদ্ধ,’ তাই বলেন, ‘ঐ পদে জোর করে ফিরি থা- জোরে জে রে।’ কমলাকান্তে পদে এ গুণ্ডত্য নাই। তাঁহার পদাবলীতে বৈষ্ণব ভাবের বিনতি ও আকৃতি। এমন কি কমলাকান্তের ভণিতাগুলির মধ্যেও বৈষ্ণব পদকর্তাদের ভণিতার প্রতিধ্বনি বাজে। বৈষ্ণব পদকর্তা যেমন রাধাকৃষ্ণ লীলাকুঞ্জেরে দ্রষ্টা, উপদেষ্টা, দূতী বা দাসরূপে লীলা-ভাবনা করিয়া থাকেন, কমলাকান্তও ‘আগমনী’ ও ‘বিজয়ার সঙ্গীতে এই ভাব অবলম্বন করিয়াছেন : কখনও মেনকাকে উপদেশ দিয়াছেন, কখনও বা বৈষ্ণব কবি যেমন ভাবে ‘বাদবেঞ্জে সঙ্গে লইও, বাধা পাতুই হাতে দিও, বুঝিয়া যোগাবে রাঙা পায়’—বলিয়া দাস্ত্রভাবের কথা বলিয়াছেন, তেমনি ভাবে বলিয়াছেন—

কমলাকান্তের, দেহ নাথ, অহুচর—

বোলে বাই আসিব ত্রিদিনে।

কখনও বা 'ব্রজবুলি'তেই গাহিয়াছেন,

কেহ নাচত কত রঙ্গে, গিরিপূর সহচরী সঙ্গে,

আজু কমলাকান্ত গো হেরি নিতান্ত মগ্ন ছুটি রাঙ্গা পায় ॥

অবশ্য সাধক হিসাবে কমলাকান্ত যে স্তরে উন্নীত হইয়াছিলেন, তাহা দিব্যভাবেরই স্তর। দিব্যমন্ত্রীর পূজা মানসপূজা, দেহ তাঁহার সাধন ক্ষেত্র, তাঁহার তীর্থস্থান ইড়া-পিজলা-সুম্মার সঙ্গম-স্থান। কমলাকান্তের পদে এই সাধনার সুস্পষ্ট ইঙ্গিত আছে,—

(১) আদর করে হৃদে রাখ আদরিণী গ্রামা মাকে।

তুমি দেখ; আমি দেখি, আর যেন ভাই কেউ না দেখে ॥

(২) আপনারে আপনি দেখ, যেও না মন, কারু ঘরে।

বা চাবে এইখানে পাবে খোঁজ নিজ অন্তঃপুরে ॥

তীর্থ-গমন হুঃখ-ভ্রমণ, মন, উচাটন হয়ো নারে।

তুমি আনন্দ-ত্রিবেণীর স্নানে, শীতল হও না মূলাধারে ॥

রামপ্রসাদে যে 'আগমনী' গানের সূচনা, কমলাকান্তে তাহার পূজ্যপূজ্য বিস্তার। মাতা, পিতা, কত্না ও স্বামীর মনস্তত্ত্ব উদ্ঘাটনে কমলাকান্ত নৈপুণ্যের পরিচয় দিয়াছেন। কমলাকান্তের আগমনী গান ভরা-ভাদরের নদীর মত বেগবড়া—উচ্ছল, উদ্বেল; তাঁহার 'বিজয়া' সঙ্গীত বিজয়ার সানাইয়ের মত করল ও মন্যম্পর্শ। কমলাকান্তের 'আগমনী'র—

শরত-কমল মুখে আধ আধ বাণী।

ভবের ভবন-সুখ ভগ্নয়ে ভবানী ॥

—কেবলমাত্র উপমা ও অল্পপ্রাসে স্তম্ভের নয়, বুদ্ধিমতী কত্নার চিত্র হিসাবেও অভিন্ন। 'ওরে নবমী নিশি, না হইও রে অবসান,' 'কি হোলো নবমী নিশি হৈল অবসান গো,' 'কিরে চাও গো উমা, তোমার বিধুমুখ হেরি'—প্রভৃতি সঙ্গীত বিজয়া-পদাবলীরূপ শতনরীর মণিরত্ন-স্বরূপ।

'কমলাকান্ত সাধক হইয়াও সচেতন শিল্পী। সূক্ষ্ম শিল্পবোধের সোনার কাঠি যে সংঘম, তাহা কমলাকান্তের আছে। রামপ্রসাদের গ্রাম্যসঙ্গীত স্তরে সমাপিত হইবার অপেক্ষা রাখে, গানে না শুনিলে তাহার অর্ধেক মাধুর্য্য নষ্ট হইয়া যায়; কিন্তু কমলাকান্তের পদাবলী গীতিকবিতার মত আত্মাত্ম, কেবলমাত্র আবৃত্তি করিয়াও

তাহার মাধুর্য্য আনন্দন করা সম্ভব। সুনির্বাচিত শব্দের ধ্বনি-স্বাক্ষর স্বভাবতঃই কর্ণকুহর পরিতৃপ্ত করে। কমলাকান্ত রচিত —

(১) শুকনো তরু মুঞ্জরে না, ভয় লাগে মা ভাঙ্গে পাছে।

তরু পবন-বলে সদাই দালে, প্রাণ কাঁপে মা থাকতে গাছে ॥

(২) মজিল মন-ভ্রমরা কালী-পদ-নীলকমলে।

যত বিষয়-মধু তুচ্ছ হৈল কামাদি কুসুম সকলে ॥

(৩) নব জলধর কায়।

কালোরূপ হেরিলে আঁখি জুড়ায় ॥

—পদগুলি সত্যি 'Best words in best order'; এগুলি এক একটি নিটোল গীতিকবিতা। শিল্পীর সৌন্দর্য্য-বোধ, সুনির্বাচিত শব্দের প্রতি অমুরাগ, এবং শব্দালঙ্কার ও অর্থালঙ্কারের বিচিত্র কারুকার্য্য কমলাকান্তের এই পদাবলীকে গাঢ়বদ্ধ, ভাবগূঢ় গীতিকবিতার সৌন্দর্য্য ও মাধুর্য্যে পূর্ণ করিয়া তুলিয়াছে। এইখানেই শাক্ত কবি কমলাকান্ত ও বৈষ্ণব মহাজন গোবিন্দদাস কবিরাজ সমন্বয়ী। উভয়েই ভক্ত অথচ সচেতন শিল্পী।

কমলাকান্ত রাজসভার কবি। কিন্তু তৎকালীন রাজসভার আডম্বর-জৌলুস, উজ্জ্বল বিলাস-কলা তাঁহাকে বিন্দুমাত্র স্পর্শ করিতে পারে নাই। ভারতচন্দ্রের তো কথাই নাই, রামপ্রসাদও যুগের হাওয়া এড়াইতে পারেন নাই; বিগর্হিত রুচির স্পর্শ তাঁহাদের কাব্যে আছে। কমলাকান্ত এদিক হইতে সম্পূর্ণ মুক্ত, অগ্নীলতার সামান্য ছোঁয়াও তাঁহাতে লাগে নাই। গ্রাম্য কবর গ্রাম্যতা-দোষ হইতেও তিনি মুক্ত ছিলেন রস-বোধ তাঁহার ছিল, কিন্তু তাহা লইয়া তিনি 'ভাঁড়ামি' বা 'কেছা' রচনা করেন নাই। কমলাকান্তের মন 'প্রফুল্ল কমলপ্রায়' মাতৃচরণের মধু-লোভী ভ্রমর; 'কামাদি কুসুম সকল' তাঁহার নিকট তুচ্ছ। এমন কি শাক্ত কবিদের অত্যন্ত বিশিষ্টতা সার্বিক সমাজ-চেতনা হইতেও তিনি দূরে অবস্থিত। 'চিন্তামণির নাচ-দ্বারে' যে সম্পদ রহিয়াছে, তাহাকে ফেলিয়া তিনি গ্রাম্য জীবনের প্রতিও দৃষ্টিক্ষেপ করিবার অবসর পান নাই। রামপ্রসাদের গানের মত পল্লী ও সমাজ-জীবনের বহুবিচিত্র সুর তাঁহার কবিতায় ধ্বনিত না হইলেও, সুরকি, সংঘমবোধ, ভক্তির নিবিড়তা ও জ্ঞানের প্রহরা কমলাকান্তের রচনায় যে পরিমণ্ডলের সৃষ্টি করিয়াছে, জাহাতে তাঁহার কবিতা গান্ধীধ্বের অসুন্দর মহিমায় মহিমাম্বিত হইয়া উঠিয়াছে। এইখানেই কমলাকান্তের স্বাতন্ত্র্য। সমাজ জীবনের নয়, পারিবারিক

জীবন এবং আত্মোপলব্ধির পটভূমিকায় তিনি আগম-নিগমের গূঢ়ত্ব লইয়া উমা ও শ্রীমার গান রচনা করিয়াছেন।

প্রেমিক মহেন্দ্রনাথ ভট্টাচার্য্য (১৪৮২-১৯০৮)

হাওড়া জেলার অন্তর্গত পুণ্যতোয়া সরস্বতীর তটাবস্থিত বহুবিখ্যাত আন্দুল গ্রামে প্রেমিক কবিরত্ন মহেন্দ্রনাথ ভট্টাচার্য্য জন্মগ্রহণ করেন। তাঁহার পিতার নাম মাধবচন্দ্র বিজালঙ্কার। মহেন্দ্রনাথ শৈশবে পিতার চতুষ্পাঠিতে পাঠারম্ভ করিয়া সংস্কৃত কলেজে অধ্যয়ন করেন। বাল্যকাল হইতেই তাঁহার কবিত্বের খ্যাতি বিস্তৃত হয় এবং তিনি 'কবিরত্ন' উপাধি লাভ করেন। স্থানীয় ইংরাজী বিজ্ঞালয়ে শিক্ষকতার কার্য্য লইয়া তিনি কর্ম্মজীবন আরম্ভ করেন; কিন্তু শিক্ষক হইলেও সাধক-বৃত্তি প্রবলতর ছিল বলিয়া, অত্যন্ত কালের মধ্যেই তিনি শিক্ষকতা পরিত্যাগ করিয়া তপশ্চর্য্যায় নিযুক্ত হন।

মহেন্দ্রনাথ ছিলেন সত্যাকারের ভক্ত সাধক; তিনি গৃহী হইলেও গৃহের আকর্ষণ তাঁহাকে বাঁধিতে পারে নাই। স্বগৃহের পূজা-মণ্ডপে তিনি অহরহ মাতৃ-আরাধনায় মগ্ন থাকিতেন। তিনি বীরভূমের 'জটেশ্বর' নিকট শাক্তাভিষিক্ত এবং কুলাবধূত পূর্ণানন্দনাথের নিকট পূর্ণাভিষিক্ত হইয়াছিলেন। পূর্ণাভিষিক্ত সাধকের সমগ্র লক্ষণ মহেন্দ্রনাথের জীবনে প্রতিফলিত হইয়াছিল। তাঁহার রচনায় দিব্য সাধকের আকৃতির চিহ্ন সুস্পষ্ট।

মহেন্দ্রনাথ সুরকবি ছিলেন। তাঁহার রচিত উপাখ্যাস ও নাটকও আছে। তাঁহার সঙ্গীত লইয়া শিবপুরের 'বাউল সম্প্রদায়' এবং আন্দুলের 'কালীকীর্ত্তন' সম্প্রদায় গঠিত হয়। কবি গানের মধ্যে নিজের ভণিতা দিওন না, কিন্তু বন্ধু ও অনুরাগীদের সনির্বন্ধ অনুরোধে পরে স্বরচিত গীতাবলিতে 'প্রেমিক' ভণিতা দিয়াছেন।^১

'প্রেমিকের' গান প্রেম ভক্তিতে পূর্ণ, ভক্তের নিকট ইহা চির সমাদরের সামগ্রী। প্রেমিক মাতৃপ্রেম-পাগল সন্তান, মায়ের নামে তিনি আত্মহারা, মাতোয়ারা: 'যে বা খুসি বলে বলুক, আমি সদাই বলব কালী কালী'। স্বধাম্ভরা মাতৃ-নামের মহিমায় পাগল বলিয়াই প্রেমিকের গানে গভীর আন্তরিকতার স্বর বাজিয়া উঠিয়াছে। 'পাবি না ক্যাপা মায়েরে ক্যাপার মত না ফেপিলে'—ইহাই প্রেমিকের

১। দ্রষ্টব্য 'আন্দুল কালীকীর্ত্তন'-এর ভূমিকা।

অভিমত। মা ভাবের অধীন, প্রেম-পাগলের অধীন। আসল পাগল হইলে মা অবশ্যই রূপা করেন—এই দৃঢ় প্রতীতিতে কবি প্রতিষ্ঠিত।

প্রেমিকের সঙ্গীতাবলীতে অভিমান ও অহুযোগের সুরটি যেমন চড়া, আত্ম-নিবেদনের সুরটিও তেমনই গভীর। তিনি একদিকে যেমন মাকে অহুযোগ করিয়া বলেন, 'ব্যাভারেতে জানা গেল, তুমি যে অতি রূপণা,' যেমন অভিমান করিয়া বলেন, 'কি ব'লে তনয়ে বেদে সাজালি?'—তেমনই আবার অসীম মাতৃ-নির্ভরতায় বলিয়া উঠেন,—

মান-অপমান সবই সমান মায়ায় দিয়ে জলাঞ্জলি।

সার করেছি রাজা চরণ ভবের কথায় আর কি ভুলি ?

কবি সুপণ্ডিত ছিলেন। আগম-ভক্তের নিগূঢ়-তত্ত্বে তাঁহার অধিকার ছিল। তাত্ত্বিক সাধনমার্গের অতি গূঢ় তত্ত্বগুলি প্রেমিকের গানে গানে ভাবারূপ ল'ভ করিয়াছে। কিন্তু তব্ধকেও তিনি ভক্তি ও ভাব দ্বারা কমনীয় করিয়া তুলিয়াছেন। প্রেমিকের সঙ্গীত নীরস হৃদয়েও ভক্তিরসের সঞ্চার করে। 'তাঁহার 'ও মা কালী চিরকালই সং সাজালি সংসারে', 'ও মা কালী মুণ্ডমালী, আমায় কি ভাব দেখাইলি'—গানগুলি জনসমাজে বিশেষ সমাদৃত। লীলা গানগুলিও ভাববিলসিত।

গোবিন্দ চৌধুরী

সমগ্র উত্তর পূর্ব বঙ্গে সাধকপ্রবর গোবিন্দ চৌধুরীর সঙ্গীত অসীম উদ্দীপনার সঞ্চার করিয়াছে। গোবিন্দ চৌধুরী সাধক, ভক্ত, পণ্ডিত ও স্নকবি। একাধারে এতগুলি গুণ সম্মিলিত হওয়ায় চৌধুরী মহাশয়ের গীতাবলী কেবল ভক্তগণের আদরের সামগ্রী নয়, কাব্যরসিকেরও আশ্বাদনের বস্তু। তাঁহার গান বাঙলা সাহিত্যের অমূল্য সম্পদ। গোবিন্দ চৌধুরীর সঙ্গীতের মত এমন ভাবপূর্ণ ও কবিত্বপূর্ণ পদাবলী সমগ্র শাক্ত গীতি-সাহিত্যে খুব সুলভ নয়। তত্ত্ব-ভারাক্রান্ত বলিয়া শাক্ত সঙ্গীতাবলীর ছন্দাম আছে; কিন্তু তব্ধকে বধ্যবধ রাখিয়াও যে মনোরম কবিত্বময় পদ রচিত হইতে পারে, গোবিন্দ চৌধুরীর সঙ্গীতাবলী তাহার প্রকৃষ্ট প্রমাণ।

বগুড়া সহরের ছয় কোশ দক্ষিণে অবস্থিত প্রসিদ্ধ সেরপুর নগরে, ব্রাহ্মণ-বংশে সাধক ভক্ত স্বনামধন্য কবি গোবিন্দ চৌধুরী জন্মগ্রহণ করেন। পুণ্যবতী করতোয়া তটস্থিত বগুড়া-সেরপুর অঞ্চল সুপ্রাচীন ঐতিহ্যের ধারক—ইহাই প্রাগৈতিহাসিক

ও ঐতিহাসিক যুগের 'পৌণ্ড্রবর্দ্ধন'। বহুকাল পূর্ব হইতেই এই অঞ্চল মাতৃ-সাধনার বিধাতা কেন্দ্র। মাতৃ-পীঠের অন্তর্কর্ত্তী অঞ্চলে জন্মগ্রহণ করিয়া এই ব্রাহ্মণ-সন্তান সুউচ্চ সাধন রাজ্যের অধিকারী হইয়া উঠিয়াছিলেন। সাধক কবি রামপ্রসাদের মত ইনিও প্রথমতঃ পেরপুর মুন্সীবাড়ীর কর্মচারী নিযুক্ত হইয়াছিলেন।

গোবিন্দ চৌধুরীর গান ভক্তজনের হৃদয়ে সুখা সিঞ্চন করে, ভাবকের অন্তরে গভীর ভাব উদ্দীপিত করে। তাঁহার শাস্ত্রসঙ্গীত দিব্যভাবে মাধুরীতে পূর্ণ। চৌধুরী মহাশয় সাধন-বলে তত্ত্বের অতি গভীরে প্রবেশ করিয়াছিলেন : এইজন্যই স্থূল উপাসনা হইতে সূক্ষ্ম জ্ঞানের উপাসনা, স্থূল মূর্তিপূজা হইতে মায়ের সূক্ষ্ম রূপের অধ্যয়নকে তিনি শ্রেষ্ঠ আসন দিয়াছেন। জগজ্জননীর 'ব্রহ্মময়ী' রূপের প্রতিই তিনি বিশেষ ভাবে অঙ্গুলি নির্দেশ করিয়াছেন : 'ওঙ্কার মূর্তি রে মন জান না কি উহারে। ওই তো করেছে বিশ্ব রচনা'—এই সঙ্গীতে ব্রহ্মময়ীর স্বরূপ উদ্ঘাটিত হইয়াছে ; গানটি জ্ঞান-জ্যোতিতে উদ্ভাসিত। তাঁহার অধিকাংশ গানে রূপ অপেক্ষা স্বরূপের অভিব্যক্তি। 'কি খেলা খেলাও তুমি জীবন্ত পুতলি সনে'—পদটির মধ্যে ইচ্ছাময়ী ও লীলাময়ী মহামায়ার মোহপ্রভাব বর্ণিত হইয়াছে। গোবিন্দ চৌধুরীর গান তত্ত্ব ও বেদান্তের তত্ত্ব পরিপূর্ণ, শাস্ত্রীয় পাণ্ডিত্যের নিদর্শন। কিন্তু এই পাণ্ডিত্য সর্বত্রই কবিত্বের স্পর্শে সমুজ্জ্বল বলিয়া অতিশয় হৃদয়গ্রাহী।

গোবিন্দ চৌধুরীর প্রত্যেকটি রচনা কাব্যগুণে বিভূষিত। 'গিরি, গৌরী আমার এল কৈ ?'—গানটিতে শারদ প্রকৃতির পটভূমিকায় কল-বিয়হিত জননীর অন্তর্বেদনা করুণ সুরে অনুরণিত হইয়াছে। প্রকৃতিকে অবলম্বন করিয়া এ ধরনের 'আগমনী' গান শাস্ত্রপদাবলীতে বেশি রচিত হয় নাই। আভরণহীনা কথার ছুঃখ কাতর জননীকে সান্ত্বনা দিবার ছলে, উমার প্রত্নস্তর-মূলক এই গানটি সুচর্চা কবিত্ব ও পাণ্ডিত্যের নিদর্শন : আমরা সঙ্গীতটির কিয়দংশ উদ্ধৃত করিতেছি।

নাই আভরণ এমন কথা, মুখে এনো না মা আর।

আমিই শুধু করতে পারি অলঙ্কারে অহঙ্কার ॥

এ জগৎ বটে মা আমার অলঙ্কার-সাজানো ধাল,

প্রাতঃস্নান-স্নানকালে পরিয়ে দেন স্নান কাল,

আবার নিশাকালে বদলে পরায়, তাতে আলো-আঁধার দুইই দেখায়

বল মা ভবে কার বা আছে, এমন অলঙ্কার ॥

কে বলে মা, তোমার উমার আভরণের অশ্রুতুল,
 পরি আমি স্থির তড়িতের স্তায় গাঁথা তারার ফুল,
 পরে থাকি বলে বলি, ইন্দ্রধনুর একাবলী
 তাই বৈ জয়ন্তী কি আর পরবে বৈজয়ন্তী হার ॥ * * *
 বরাভয় মোর হাতের বলয়, সে তো সবার জানা কথা
 আমি করণার কঙ্কণ পরি যুক্তি-ফলের মুক্তা-গাঁথা,
 মায়-বস্ত্রে কায়া ঢাকি, সতত সঙ্গোপনে থাকি
 নিতম্বে নিয়ত পরি সপ্তসিদ্ধুর চন্দ্রহার ॥
 আমি অষ্ট-সিদ্ধির নুপুর পরি তাতেই বেশি অমুরাগ
 পুণ্য গন্ধ অরুণিণী অয়ং শ্রী মোর অঙ্গরাগ,
 ব্রহ্মা আমার অলঙ্কার জল, কেশব আমার চোখের কাজল
 কালাস্তক তাধুল আমি চর্কণ করি বারংবার ॥
 গোবিন্দ দেখেছে মাগো, শুধালেই বলবে সেই ;
 বাছা বাছা কালো মেঘের আমলাবাটা কেশে দেই ;
 পোহালেই মা বিভাবরী, শিশু হৃদয়ের সিন্দূর পরি
 চাঁদ বেটে চন্দনের ফোঁটা দিখে থাকি অনিবার ॥

নীলাক্ষর মুখোপাধ্যায়

হুগলী জিলার অন্তর্ভুক্ত চোংখণ্ড আলিপুর গ্রামে নীলাক্ষর মুখোপাধ্যায় জন্মগ্রহণ করেন। কাহারও মতে তাঁহার জন্মস্থান বদ্ধমান জেলার মবারকপুর।^১ এই গ্রামে তাঁহার স্থাপিত পঞ্চমুণ্ডীর আসন এখনও বর্তমান। মুখোপাধ্যায় মহাশয় প্রকৃত মাতৃভক্ত। মধ্য বয়স হইতে তিনি মাতৃসাধনায় নিযুক্ত হন। ইনিও গৃহী সাধক, সংসারের দুঃখ-যন্ত্রণায় অস্থির, মায়াবদ্ধ জীবের অতি করুণ চিত্র তাঁহার কয়েকটি গানে জীবন্ত হইয়া উঠিয়াছে। ভীষের মোহবন্ধের কারণও তাঁহার অজ্ঞাত নয়, মহামায়াই মোহের মূল। বাসনা বিনষ্ট না হইলে মুক্তির উপায় নাই : তাই উপদেষ্টার মত তিনি মনকে বুঝাইয়াছেন, ‘বাসনাতে দাও আগুন জ্বলে’। ‘মন এবং মনুষ্যাণাং কারণং বন্ধ-মোক্ষয়োঃ’—এ সত্যটি কবি জানেন। জানেন বলিয়াই মন সম্পর্কে তিনি বলেন, ‘মনের পর কি শত্রু আছে, সে হয় ত সোনা নয়ত মাটি।’

‘তারা কোন্ অপরাধে এ দীর্ঘ মিয়াদে সংসার-গারমে থাকি বল’—পদটির বৈরাগ্যের স্বর আন্তরিকতায় পূর্ণ। মাতৃনাম-মহিমার উপরে কবির সুদৃঢ় বিশ্বাস। ‘সংগীতসার সংগ্রহ’ গ্রন্থে—‘কালীপদ আকাশেতে মন-বুড়িধান উড়তে ছিল’ পদটি নরেশ চন্দ্রের ভণিতায় প্রকাশিত হইয়াছে। কেহ বলেন, ইহা নীলাদ্বয়ের রচনা।

সাধক কবি ১২৭৭ সালে গঙ্গাগর্ভে যোগাসনে দেহত্যাগ করেন।

রামলাল দাসদত্ত

রামলাল দাসদত্ত বালিতে জন্মগ্রহণ করেন। তিনি মাতৃভাবের সাধক ছিলেন। কথিত আছে, একবার তিনি দিনাজপুর বাইতেছিলেন, পথে দৈবাদেশ হয়, ‘কাশীতে গিয়া মা অন্নপূর্ণাকে গান শুনাও’। দৈবাদেশ পাইয়া তিনি কাশীধামে যান এবং সেইখানেই সাধকের আয় দেহত্যাগ করেন। রামলাল দাস দত্তের শ্রামাসঙ্গীত ভক্তি ও আন্তরিকতা পূর্ণ। অকৃত্রিম ভক্তিস্পর্শে সঙ্গীতগুলি প্রাণময়। মায়ের কৃপায় তাঁহার দৃঢ় বিশ্বাস, তিনি মাতৃস্নেহে আয়হারা। দাসদত্তের ভক্তির বিশেষত্বই এই ; তাঁহার মধ্যে অভিমান নাই, অভিযোগ নাই ; তিনি ভাব-পরিপূর্ণ আত্ম-নিবেদনে তন্ময়। ‘আমার মা’ বলিতে তিনি সজ্ঞান তাঁহার দৃষ্টিতে মা করুণাময়ী, ‘সন্তান মঙ্গল তরে জননী তাড়না করে’—মায়ের দেওয়া দুঃখও সন্তানের মঙ্গল-হেতু। ভক্ত তাই বলেন,

বার বার যে দুঃখ দিয়েছ দিতেছ তারা.

সে কেবল দয়া তব, জেনেছি গো দুঃখহরা।

মায়ের কৃপা-শ্রুত এই সন্তানের ধ্যান-জ্ঞান সবই মা। মায়ের বড়, মায়ের বাড়ি কেউ নাই, ‘আমার মায়ের মতন যে আর নাইকো ভবে দুটি মেয়ে’।

মা-পাগল সন্তান হইয়াও রামলাল দাস দত্ত মায়ের অসীম ঐশ্বর্যের কথা বিশ্বস্ত হন নাই। তিনি ‘সর্বেশ্বরী’, সকলেই মায়ের চরণ-ভিখারী। ‘দেবর্ষি মহর্ষি কত আছে মায়ের পদ চেয়ে।’ মায়ের অপার লীলা, তিনি ইচ্ছাময়ী। জগতের ভিন্ন ভিন্ন দেব-দেবীর রূপ, একই শক্তির বিভিন্ন প্রকাশ মাত্র : ‘তিনি কভু কাল কভু যে কালী’, চতুর্ভুজা মুণ্ডমালীই ‘মোহনমুরলীধারী’। মাকে বিশ্বব্যাপিনী জানিয়াই কবি সর্বাশ্রয় মিলনের মন্ত্র উচ্চারণ করিয়াছেন,

ব্রহ্মা বিষ্ণু শিব রাম হর্গা কালী রাধা শ্রাম,

সবে এক, একে সব, একের বলে সবাই বলী ;

মাকে হৃদয়ে লাভ করিবার আকাঙ্ক্ষা ভক্তের দুর্দমনীয়। তিনি শ্রাশান-বাসিনী—
চিত্তা ভালবাসেন। মায়ের বিলাস-ভূমি হইবে বলিয়া ভক্ত স্বীয় চিত্তে চিত্তার আগুন
অনির্বাক রাখিয়াছেন। রামলাল দাস দত্তের এই বিশিষ্ট আকৃতি-মূলক গানটি
অতিশয় জনপ্রিয় :—

শ্রাশান ভালবাসিস্ বলে শ্রাশান করেছি যদি

শ্রাশান বাসিনী শ্রামা নাচবি বলে নিরবধি ॥

আর কোন সাধ নাই মা চিতে,

চিত্তার আগুন জ্বলছে চিতে,

এমা, চিত্তাভঙ্গ চারিভিমে—

রেখেছি, মা আসিস যদি ॥

রাজ-বংশীয় শাক্ত কবি

মহারাজ কৃষ্ণচন্দ্র

‘কৃষ্ণচন্দ্র পরিপূর্ণ চোষটি কলায়’—বলিয়া ভারতচন্দ্র মহারাজ কৃষ্ণচন্দ্রের প্রশংসা
গাহিয়াছিলেন। প্রশংসিত স্বাবকতা মাত্র নয়, সত্য। J. B. Long সাহেব কৃষ্ণচন্দ্রকে
ইউরোপের রাজা অগাষ্টাসের সহিত তুলনা করিয়াছেন। বস্তুতঃ মহারাজের শিল্পানুরাগ,
বিশ্রান্তসাহিত্য এবং প্রকৃতিপুঞ্জের সহিত সহযোগিতা তাঁহাকে ইতিহাসের পৃষ্ঠায় অমর
করিয়া রাখিয়াছে।

মহারাজ কৃষ্ণচন্দ্র ছিলেন নবাবীপাণিপতি মহারাজ রঘুরামের পুত্র। নবাব
আলিবর্দী খাঁর সময় হইতে নবাব মীরজাফরের আমল পর্য্যন্ত তিনি জীবিত ছিলেন।
এই সময়ের মধ্যে ধর্ম, কাব্য, সঙ্গীত ও শিল্পের পৃষ্ঠপোষকতা করিয়া তিনি বশস্বী
হইয়াছেন। বড়যন্ত্রকারী বলিয়া ইতিহাসে তাঁহার কলঙ্ক আছে সত্য, কিন্তু তাঁহার
শুণাবলীতে সে কলঙ্ক ঢাকিয়া গিয়াছে।

মহারাজ কৃষ্ণচন্দ্র শক্তির উপাসক। তাঁহারই প্রত্যক্ষ পোষকতায় অষ্টাদশ শতকে
শাক্তাচার ব্যাপক প্রসার লাভ করিয়াছিল। বাঙলা দেশে জগদ্ধাত্রী পূজার তিনিই
প্রথম প্রবর্তক। শাক্তকাব্য রচনার পশ্চাতে মহারাজের উৎসাহ প্রশংসনীয়।
ভারতচন্দ্র তাঁহারই সভাকবি, সাধক-কবি রামপ্রসাদ তাঁহার অমুগ্রহ-পুষ্ট; তাঁহার
রাজমন্ডা ছিল মহারাজ বিক্রমাদিত্যের রাজমন্ডার মতই ‘নবরত্ন’ শোভিত।

মহারাজ নিজেও কবি ছিলেন। তাঁহার রচিত ‘অতি ছুরাধা তারা ত্রিগুণা
রজ্জুধারিণী’ গানটি সুপ্রচলিত। কবিতাটি রসোত্তীর্ণ না হইলেও তত্ত্বগত পাণ্ডিত্যের

পরিচয় বহন করে। ত্রিভুবন বৈষ্ণবী মায়ায় আচ্ছন্ন, দেবী মহামায়া; তিনিই আবার মহাবিষ্ণু, মোহমুক্তির কারণ। মোহপাশ হইতে মুক্তি ও প্রকৃত জ্ঞানানুবোধ লাভের আকৃতি সঙ্গীতটির মধ্যে ব্যক্ত হইয়াছে। নিজে কবিতা রচনা করা অপেক্ষা কাব্যরচনায় উৎসাহ দানেই মহরোজের সমধিক কৃতিত্ব।

মহারাজ শিবচন্দ্র

মহারাজ কৃষ্ণচন্দ্রের প্রথম মহিষীর গর্ভজাত সন্তান মহারাজ শিবচন্দ্র রায়। ইনিও কতিপয় শ্রামাসঙ্গীত রচনা করিয়াছেন। শিবচন্দ্রের রচনা অনুবাদাশ্রয়ী। ইনি তারা, হিন্দমস্তা, ভুবনেশ্বরী, কালী, মহালক্ষ্মীর তত্ত্বোক্ত ধ্যান বঙ্গভাষায় অনুবাদ করেন। ‘ভয় গণেশ-জননী, সর্বসিদ্ধি প্রদায়িনী’ পদটি ভগবতীর নামাবলী-মূলক স্তোত্র। শিবচন্দ্রের পদাবলীতে সংসারের প্রতি বিরক্তি, মাতৃদে নিভরতা এবং ইষ্টসিদ্ধির জন্ত আকৃতি দৃষ্ট হইলেও, তাহার রচনা গতানুগতিক ও ‘বিশিষ্টতা-বর্জিত’। শাক্তপদাবলীতে উদ্ধৃত ‘ভুবনেশ্বরী মার কপে ভুবনে নাহিক সীমা’ পদটিকে অনেকে শিবচন্দ্রের রচনা বলিয়া মনে করেন।

কুমার শম্ভুচন্দ্র রায়

কুমার শম্ভুচন্দ্র মহারাজের কৃষ্ণচন্দ্রের দ্বিতীয় মহিষীর গর্ভজাত সন্তান। তিনি যে শাক্তসঙ্গীতাবলী রচনা করেন, তাহাতে কবিত্ব ও স্বাধীন চিন্তাশক্তির পরিচয় আছে। ‘মন, তুমি এ কাল মেয়ে কোন সাধনায় পেলে বন’—পদটিতে কবি কালো মাযের কপের আভাষ মুগ্ধ হইয়াছেন : পদটির শেষাংশ কবিত্বপূর্ণ—

অকণ যেমন প্রভাতকালে তেমনি মাযের চরণতলে

দ্বিজ শম্ভুচন্দ্র বসে, (ওপদে) জবা দিলে সাজে ভাল।

‘তীর্থবানী হওয়া মিছে’ পদটিতে মাযের চরণ-তীর্থের শ্রেষ্ঠত্ব প্রতিপন্ন করা হইয়াছে। লোকে তীর্থ করিবার জন্ত অযোধ্যা, দ্বারকা, মথুরা, বৃন্দাবন ও কাশীতে বাস। কিন্তু এই সকল তীর্থের অধিষ্ঠাতা দেবতা রাম, কৃষ্ণ, শিব—সকলেই মাতৃরূপ লাভ করিয়া বিপদ হইতে রক্ষা পাইয়াছেন; শিব নিজে মাযের ত্রীণরূপ গ্রহণ করিয়া আছেন : অতএব অযোধ্যা, বৃন্দাবন কাশী হইতেও শ্রেষ্ঠ মাযের চরণ-তীর্থ। কুমার শম্ভুচন্দ্রের হৃদয়ের আর্তি অনুযোগ-মিশ্রিত হইয়া কল্প স্তরে ধ্বনিত হইয়াছে এই পদটিতে—‘চিন্তাময়ী তারা তুমি, আমার চিন্তা করেছ কি ? নামে জগৎ-চিন্তাময়ী ব্যাভারে কৈ তেমন দেখি।’

কুমার নরচন্দ্র

নবদ্বীপ-রাজবংশের শক্তিশালী গ্রামাসঙ্গীত রচয়িতা কুমার নরচন্দ্র রায়। তিনি অনেকগুলি শাক্তপদ রচনা করিয়াছেন। পদগুলিতে ব্যক্তিগত মননের ছাপ সুস্পষ্ট। নরচন্দ্রের গানগুলি সরল ভাষায় রচিত এবং আন্তরিকতায় পূর্ণ। মায়ের স্নেহ আদায় করিবার ছলে, অনুরোধ ও নির্ভরতা-মিশ্রিত এই পদটি বিখ্যাত :

যে ভাল করেছ কালী, আর ভালতে কাজ নাই,

ভালয় ভালয় বিদায় দে মা, আলোয় আলোয় চলে যাই।

কুমার নরচন্দ্রের রচনায় রামপ্রসাদের প্রভাব পড়িয়াছে। ‘কিঙ্করে করুণাময়ী, ধন দিবে মা, কি ধন আছে’ পদটিতে রামপ্রসাদের ‘আমায় কি ধন দিবি, তোর কি ধন আছে’—এই গানটির প্রভাব অতি স্পষ্ট। বাধাহত সন্তানের বিক্ষোভ ও বেদনা প্রকাশের মধ্যেও রামপ্রসাদের প্রভাব লক্ষিত হয়।

কুমার নরচন্দ্রের অনেক রচনা নাম-সাদৃশ্যেহেতু ‘জামদোনিবাসী নরচন্দ্র,’ কিংবা নরেশচন্দ্র ভট্টচার্য্য এবং নবাই ময়রা, এমন কি রামকৃষ্ণাল নন্দী দেওয়ানের রচনার সহিত মিশিয়া গিয়াছে।

(১) ‘যে হয় পাষাণের মেয়ে তার হৃদে কি দয়া থাকে’ পদটিকে অনেকে নবাই ময়রার রচনা বলিয়া অনুমান করেন।

(২) ‘সকলি তোমার ইচ্ছা ইচ্ছাময়ী তারা তুমি’—কবিতাটিকে দেওয়ান রামকৃষ্ণাল নন্দী রচনা বলিয়া মনে করা হয়।

(২) ডঃ সুকুমার সেন মনে করেন, দ্বিজ নরচন্দ্র-ভণিতাযুক্ত পদগুলি জামদোনিবাসী নরচন্দ্র বা নরেশচন্দ্রের রচনা। যেখানে স্পষ্টতঃ ‘জামদোনিবাসী,’ বলিয়া নরচন্দ্রের উল্লেখ রহিয়াছে, তাহা অতের রচনা বলিয়া মনে করা যাইতে পারে, কিন্তু ‘দ্বিজ নরচন্দ্র’ ভণিতা থাকিলেই তাহা কুমার নরচন্দ্রের রচনা নয়, এমন মনে করা অযৌক্তিক। নবদ্বীপ-রাজবংশের অনেকেই রচিত পদে ‘দ্বিজ’ শব্দটি যোগ করিয়াছেন। ‘দ্বিজ শিবচন্দ্র বলে,’ ‘দ্বিজ শম্ভুচন্দ্র বলে’—একপ বহু উক্তি উদ্ধার করা যাইতে পারে। মাতৃমস্ত্রে দীক্ষিত ভক্তমাত্রই পূর্বসংস্কার মোচন হেতু দ্বিজ অর্জন করেন। এই এই অর্থেই সেন রামপ্রসাদ দ্বিজ রামপ্রসাদ।

কুমার নরেশচন্দ্র

নবদ্বীপ-রাজবংশের কুমার নরেশচন্দ্রও গ্রামাসঙ্গীত লিখিয়াছিলেন; তিনিও ‘দ্বিজ’ ভণিতা দিয়াছেন, যেমন,

বদি রাজা হই হব সেই দিনে

দীনহীন ধ্বংস নরেশচক্রে কয় ।

কুমার নরেশচক্রে রচনায় উল্লেখযোগ্য কোন বিশিষ্টতা নাই, রচনা গতানুগতিক ।

মহারাজ শ্রীশচন্দ্র (১৮৪৮-১৮৮৬)

নবদ্বীপাধিপতি মহারাজ গিরিশচন্দ্রের দত্তক-পুত্র মহারাজ শ্রীশচন্দ্র রায় । ইনি ৩৮ বৎসর মাত্র জীবিত ছিলেন । ইহার সঙ্গীতে গতানুগতিকভাবে পারমার্থিক জ্ঞান লাভের আকৃতি প্রকাশ পাইয়াছে । ‘তোমারি অনন্ত মায়া কে জানে’ পদটিতে মহামায়ার অচিন্ত্য তত্ত্ব বর্ণনা করা হইয়াছে । গানটিতে শাস্ত্রীয় জ্ঞানের পরিচয় পাওয়া যায় ।

মহারাজ নন্দকুমার (১৭০৫-১৭৭৫)

মহারাজ নন্দকুমার ইতিহাসবিখ্যাত পুরুষ । স্বীয় কর্মকুশলতা ও বুদ্ধির গুণে তিনি সামান্য তসিলদার হইতে আমীন ও তৎপরে বঙ্গ-বিহার-উড়িষ্যার দেওয়ান হন । তিনি ছিলেন নিষ্ঠাবান হিন্দু, শক্তির উপাসক ।

মহারাজের পিতার নাম পদ্মনাভ । মহারাজের প্রপিতামহ তাঁহাদের আদি ভিটা পরিবর্তন করেন । নন্দকুমার এই গ্রামেই জন্মগ্রহণ করেন । ভদ্রপুর গ্রামের সন্নিকটে অবস্থিত ব্রাহ্মণী নদীর তীরে আকালিপুর গ্রাম প্রসিদ্ধ গুহকালীর মূর্তি প্রতিষ্ঠিত । ইহা তান্ত্রিক পাঠস্থান । নন্দকুমার এইস্থানে বাপুদেব শাস্ত্রীর নিকটে হইতে তত্ত্বমতে দীক্ষিত হইয়াছিলেন ।

কর্মব্যপদেশে মহারাজকে অধিকাংশ সময় মুর্শিদাবাদে থাকিতে হইত । মুর্শিদাবাদের অনতিদূরে ‘কিরীটেশ্বরী’ দেবীর মন্দির তান্ত্রিক সাধনার বিখ্যাত কেন্দ্র । ‘কিরীটেশ্বরী’ দেবীর প্রতি মহারাজের অগাধ বিশ্বাস ছিল । কথিত আছে, নবাব মীরজাফরের মৃত্যুকালে তিনি কিরীটেশ্বরী দেবীর চরণাগৃত নবাবের ওষ্ঠে সেচন করিয়াছিলেন ।^১

নন্দকুমার ছিলেন সত্যকারের তান্ত্রিক বোণী । ওয়ারেন হেস্টিংস ও তাঁহার কতিপয় তাঁবেদারের ষড়যন্ত্রে মিথ্যা জালিয়াতির অভিযোগে মহারাজের প্রাণদণ্ডদেশ হয়, এবং ১৭৭৫ খৃষ্টাব্দের ৫ই আগষ্ট তারিখে তাঁহার ফাঁসি হয় । এই সময় তিনি যে স্বৈর্ঘ্য ও

১। Gholam Hossain has a story, that when Mirjafar was dying, Nanda Kumar gave him water that bathed the image of Kiriteswari—H. Beveridge

ধৈর্যের পরিচয় দিয়াছেন, তাহা স্থিতধী তাত্ত্বিক বোগীর উপযুক্ত। কলিকাতার তদানীন্তন শেরীফ ম্যাক্লেবী সাহেব, মহারাজের কাঁসির সময়ের দুই দিনের বিবরণ লিপিবদ্ধ করিয়া গিয়াছেন, তাহা হইতে নন্দকুমারের তাত্ত্বিক বোগি-মূলভ নিবিকার ভাবের পরিচয় পাওয়া যায়। ম্যাক্লেবী সাহেব বলিতেছেন,—

“তিনি আমাকে অভ্যর্থনা করিয়া এরূপ ভাবে কথোপকথন আরম্ভ করিলেন যে, আমি বিস্মিত হইয়া ভাবিতে লাগিলাম, কল্য যে তাঁহাকে এ জগৎ হইতে চির-বিদায় লইতে হইবে, তাহা কি তিনি অবগত নহেন?... মহারাজ ঋজুভাবে দণ্ডায়মান হইয়া বধ-মঞ্চোপরি উঠিলেন, আমি তাঁহার প্রশান্ত বদনে কোনরূপ ভাব-বিকৃতি দেখিলাম না...কিছুক্ষণ পরে প্রকৃতিস্থ হইয়া দেখিলাম মহারাজের হস্তদ্বয় যেরূপভাবে প্রথমে বদ্ধ ছিল, সেইরূপ ভাবেই অবস্থিত আছে এবং তাঁহার বদনমণ্ডলে কোনরূপ বিকৃতির চিহ্ন নাই।”

মৃত্যুর পূর্ব-মুহূর্ত্ত পর্য্যন্ত তিনি জপে নিযুক্ত ছিলেন। মাতৃকার ধ্যানে এই তন্ময়তা অর্জন করাই শক্তি-সাধকের লক্ষ্য। ইহা দ্বারা সকল দুঃখকষ্ট, এমন কি মৃত্যু-বশ্রণা পর্য্যন্ত জয় করা সম্ভব। ইহাই তাত্ত্বিক সাধনার ফলশ্রুতি এই ধ্যানেই ইন্দ্রিয়-প্রাণাদি নিরুদ্ধ হয়, সুখদুঃখের অতীত আনন্দময় অবস্থা আসে (তুলনীয় :—‘দেখ সুখদুঃখ সমান হোল, আনন্দ সাগর উৎপলে’—কমলাকান্ত)। এ অবস্থায় মৃত্যু-বশ্রণাও তুচ্ছ হইয়া যায়। তাই তো মাতৃ-ধ্যানী সাধক বলেন, ‘কাল ভয়ে কি ভয় আমার,’ বলেন, ‘যা রে শমন এবার ফিরি,’—নন্দকুমারও বলিয়াছেন,—

করি শিবা-শিব-যোগ বিনাশিবে ভবযোগ।

দূরে যাবে অস্ত্র ক্ষোভ ক্ষরিত সুধার সনে ॥

কাঁসীমধ্যে দাঁড়াইয়া এই যোগ-শক্তির বলেই মহারাজ অবিচলিত ছিলেন, অবিকৃত বদনে মৃত্যুর সম্মুখীন হইয়াছিলেন।

মহারাজ নন্দকুমার কয়েকটি শ্রামাসঙ্গীত রচনা করিয়াছেন। সঙ্গীতগুলির মধ্যে সংসার-বৈরাগ্য ও মাতৃপদে শরণ গ্রহণ করিবার আকৃতি প্রকাশ পাইয়াছে। ‘কালৌপদ-সরোজরাজে সহস্র ভূষ হও মন,’ ‘অকারণে বুধা ভ্রমি কাল যায়’—গানগুলির মধ্যে শরণাগতির আকুল আগ্রহ লক্ষ্য করিবার মত।

শান্তপদাবলীতে দুইটি গান আছে : (১) ‘ভুবন ভুলাইলি মা হরমোহিনী। মূল্যধারে মহোৎপলে বীণাবাতবিনোদিনী ॥’ (২) ‘কবে সমাধি হবে শ্রামাচরণে।’ দুইটি গানের মধ্যেই স্নগভীর তত্ত্বজ্ঞানের পরিচয় বর্ত্তমান। প্রথম পদটিতে নাদ-

শক্তিরূপে ব্রহ্মময়ী মাযের দেহ-চক্র-বিহারিণী মূর্তির বর্ণনা করা হইয়াছে। তত্ত্বমতে শক্তির ক্ষুরণ হয় নাদে। মানব-দেহের মূলধারে এই নাদ 'অব্যক্ত' থাকে, মণিপুর ও অনাহতে উঠিয়া তাহা স্বধাক্রমে 'পশ্চাত্তী' ও 'মধ্যমা' রূপ ধারণ করে এবং ক্রমে কণ্ঠে আসিয়া তাহা 'বৈখরী' নাদে পরিণত হয়। 'সঙ্গীত দামোদরে'র রাগ-রাগিণীর বর্ণনা অনুযায়ী কবি পদ্মদল-বিহারিণী এই নাদ-শক্তির নব নব রাগমূর্তি কল্পনা করিয়াছেন : শরীর যেন যন্ত্র, নাড়ীগুলি যেন সেই যন্ত্রের তন্ত্রী, সত্ত্ব-রজ-তমঃ গুণত্রয় যেন উদারা-মুদারা-ভারা তিন গ্রাম। নাদকপিণী শক্তি এই দেহ-যন্ত্রে বিচরণ করেন : মূলধারে তিনি ভৈরব রাগ, স্বাধিষ্ঠানে তিনি শ্রীরাগ, মণিপুরে মল্লার, অনাহতে বসন্ত, বিস্তৃত চক্রে হিলোলে, আর আচ্ছাচক্রে তিনি কর্ণাটক রাগ। এইরূপে ছয় রাগ একুশ মূর্ত্তিনা ('ত্রি-সপ্ত-স্বরভেদিনী') রূপে তিনি বিচিত্র সুর সৃষ্টি করিয়া ভীষকে মুগ্ধ করিয়া রাখিয়াছেন। মাযের এ সূক্ষ্মতত্ত্ব দুর্জোধ্য। সত্ত্ব-রজঃ-তমোগুণের সাম্যাবস্থায় ব্রহ্মধার (=কাকৌষ্থ) আচ্ছাদন করিয়া তিনি অতি সূক্ষ্ম, অব্যক্তরূপে অবস্থান করেন।

দ্বিতীয় গানটিতেও ('কবে সমাধি হবে শ্রামাচরণে') সাধনতত্ত্বের ইঙ্গিত দেওয়া হইয়াছে। সংসার প্রপঞ্চদার, ইহাতে পঞ্চভূত, পঞ্চেন্দ্রিয়ের খেলা। ইহাদিগকে ফাঁকি দেওয়া শক্ত; তবে জীব যদি প্রাণায়াম করে, কুণ্ডলিনী-যোগ অভ্যাস করে, তাহা হইলে প্রপঞ্চ জয় করিতে পারে। কুণ্ডলিনী-জাগরণ হইলেই মোহভ্রান্তি ঘুচিয়া যায়, তখন মনে হয়, 'পরমায়া আশ্রিতর্ষে'। এই কুণ্ডলিনীকে জাগ্রত করিয়া জীবাশ্মার সহিত মূলধার-স্বাধিষ্ঠানাদি চক্র ভেদ করিয়া বাইতে হয়। এইভাবে ক্রমে ক্রমে পঞ্চভূত, একাদশ ইন্দ্রিয়, পঞ্চতন্ত্র, অহংকার ও মহত্ত্ব-এক পরাপ্রকটহিতে লয় পায়। তখন দেখা যায়, এক আশ্রা বা পরমায়া ছাড়া আর কিছুই নাই। ইহাই 'আপনে আপনে'-দেখা, ইহাই সমাধি। কিন্তু এই সমাধির স্তরে পৌছান বড় শক্ত।

দুইটি গানের মধ্যেই দ্রুত তত্ত্বের কথা। কবিতা চিন্তাবে রমোত্তীর্ণ ন' হইলেও পাণ্ডিত্যের দিক হইতে, সাধ্য ও সাধন-তত্ত্বের দিক হইতে উহাদের গল্য আছে। দুইটি পদেই 'শ্রীমন্মকুমার' ভণিতা দেখা যায়। কেহ কেহ বলেন, গান দুইটি নন্মকুমার দেওয়ানের রচনা, কেহ বলেন, 'ভুবন ভুলাইলি গো হরমোহিনী' গানটি মহারাজ নন্মকুমারের, আর 'কবে সমাধি হবে শ্রামাচরণে' গানটি নন্মকুমার দেওয়ানের রচনা। পদ দুইটির ভাব ও ভঙ্গি এক প্রকারের—অতএব মনে হয়, পদ দুইটি একই কবির রচনা। দেওয়ান ব্রজকিশোর রায়ের পুত্রের নাম 'নন্মকিশোর,' 'নন্মকুমার' নয়। স্তবরাং

পদ দুইটি মহারাজের রচনা হওয়াই সম্ভব। দুইটির পদের মধ্যেই প্রগাঢ় তত্ত্বজ্ঞান ও গুহ্য সাধনার সন্দেশ রহিয়াছে; মহারাজ নন্দকুমারের জীবন, কার্যাবলী এবং মৃত্যুর পূর্বের অবস্থা চিত্রা করিলে, এই গুহ্যসাধন-সম্বলিত পদ দুইটি তাঁহার রচনা বলিয়া মনে হওয়াই স্বাভাবিক।

মহারাজ রামকৃষ্ণ

নাটোরের মহারাজ রামকান্তরায়ের পত্নী ভারত-বিখ্যাত বুদ্ধিমতী, পুণ্যবতী, মহীয়সী মহিলা রাণী ভবানীর দত্তক-পুত্র শক্তি-সাধক রাজর্ষি রামকৃষ্ণ। ইনিও ‘মহারাজ’ উপাধি পাইয়াছিলেন। কিন্তু জগজ্জননীর কৃপা ও সাধনার সিদ্ধি বাহার কাম্য, বিষয়-লিপ্সা তাঁহার নিকট তুচ্ছ। শক্তি-চিন্তা, মাতৃ-ধ্যান—ইহাই ছিল মহারাজ রামকৃষ্ণের জীবনের প্রধান অবলম্বন। তিনি সাধক-চূড়ামণি, রাজা হইয়াও যোগী।

রাণী ভবানী রামকৃষ্ণের উপর রাজ্যের ভার দিয়া কাশীবাসিনী হইয়াছিলেন। “কিন্তু এ ধারে রাজ্যশাসনের ভার দিয়া যাঁহাকে তিনি রাখিয়া গিয়াছেন, ভগবান তাঁহাকে রাজ্য-শাসন করিবার জ্ঞান পাঠান নাই। মহারাজ রামকৃষ্ণ একজন সাধক পুরুষ ছিলেন; অন্তরে-বাহিরে, চিন্তায়-ধ্যানে তিনি ছিলেন একজন পরম বৈরাগী। রাজস্ব-অনাদায়ে এক এক জমিদারী নিলামে উঠিতে লাগিল। তাঁহার কন্মচারীরা এই সমস্ত জমিদারী নিলামে কিনিয়া লহতে লাগিল, আর তিনি যেই শোনে যে, একটি জমিদারী নিলামে উঠিয়াছে, অমনি কালীর মুখে আনন্দে ছাগবলি দিতে থাকেন, আর বলেন, ‘আঃ, বাঁচলাম, আর একটি বন্ধন খুলিয়া গেল।’ সে এক অপক্লপ দৃশ্য! জমিদারীর পর জমিদারী নিলামে উঠিতে থাকে, আর দেবীপূজার ধুম ততই বাড়িয়া যায়। বাহিরের বন্ধন যতই খসিয়া যাইতে লাগিল, মহারাজ রামকৃষ্ণের অন্তরে ততই বৈরাগ্য প্রকট হইরা উঠিতে লাগিল। রাণী ভবানী কাশী হইতে আসিয়া এই ব্যাপার দেখিয়া শুধু বললেন, ‘তুমি সূর্য বংশের রাজাদের মত হও, আর কিছু চাহি না।’”

নাটোর হইতে রাণী ভবানী মুর্শিবাদের বডনগরে বাস পারিবার্তন করেন। নাটোরে থাকার সময় মহারাজ রামকৃষ্ণের বেশির ভাগ সময় কাটিত ভবানীপুরে মায়ের মন্দিরে। বডনগরে আসিয়া তিনি ‘করীটেখরী’র মন্দিরে যাতায়াত করিতেন। বড় নগরেও তাঁহার সাধনার আসন ছিল। রাণী ভবানীর স্থাপিত সিংহবাহিনী রাজ-

মন্দিরের একটি গুহা বিষবৃক্ষমূলে পঞ্চমুণ্ডির আসন করিয়া তিনি সাধনা করিতেন। “দেবীর চিহ্ন আজও দেখা যায়। রাজা রামকৃষ্ণ যে শবে বসিয়া সাধনা করিতেন, একটি খর্জুর বৃক্ষের তলায় তাহা প্রোথিত আছে বলিয়া বড়নগরের লোকেরা গল্প করিয়া থাকে।”^১ দিনের বেলায় রাজা এইখানেই সাধনা করিতেন, কিন্তু প্রতি রাত্রিতে তাহার সাধনা চলিত কিরাটেঘরীর মন্দিরে।

মহারাজ রামকৃষ্ণ উদাসীন মাতৃ-সাধক, তিনি সিদ্ধকাম যোগী। মহারাজের সঙ্গীতগুলির মধ্যে সাধন-শক্তির সুস্পষ্ট চিহ্ন বিজ্ঞমান। মাকে যিনি হৃদয়ে লাভ করিয়াছেন, তাহার নিকট তীর্থদ্রমণাদি মিথ্যা—দিব্য মন্ত্রীর এই জ্ঞান ও বিশ্বাস তাহার ছিল। তাই তিনি বলিতেন :—

‘ভবে সেহ সে পরমানন্দ,
বেজন পরমানন্দময়ীয়ে জানে।
সে যে না যায় তীর্থ-পর্যটনে,
কালী-কথা বিনা না শুনে কানে।
সদ্যা পূজা কিছু না মানে
যা করেন কালী ভাবে সে মনে।

দ্বিঘস-রজনীতে ‘কালী-নামামৃত পীযুষ-পানে’ যাহার আঁখি ঢুলু ঢুলু, বিষয় তাহার নিকট তুচ্ছ। মৃত্যুকেও তিনি ভয় পান না। ‘জয়-কালী’ ‘জয়-কালী’ বলিয়া যদি প্রাণ যায়, তাহা হইলেও বোক্ষ নিশ্চিত। এই মোক্ষই শেষ পর্যন্ত তিনি চাহিয়াছেন, ‘অঙ্কে চরণে সমাধি, মোক্ষং দেহি বোক্ষদে’।

পার্শ্ব ভোগ-বাসনার জগতে, বিশেষ করিয়া রাজার পক্ষে, বিষয়-উদাসীন হইয়া থাকা গৌরবের কথা নয়। উদাসীন বলিয়া রামকৃষ্ণের অনেক জমিদারী নিলামে উঠিয়াছে। জননী রাণী-ভবানী তাহাকে ‘রঘু-বংশের রাজাদের মত হও’ বলিয়া আশীর্বাদ করিলেও লোক-নিন্দা তাহাকে সহ্য করিতে হইয়াছে। সংসারের এই এই তঃখ-যন্ত্রণার অভিভাবে সন্তানের মত বিশ্বাস-ভক্তি লইয়াই তিনি মায়ের চরণে অভিযোগ জানাইয়াছেন :—

এখনো কি ব্রহ্মরসী, হয়নি মা তোর মনের যত,
আকৃতি সন্তানের প্রতি বঞ্চনা কর মা কত।

‘ভূপাং সিদ্ধির্ভূপাং সিদ্ধির্ভূপাং সিদ্ধিন্দঃশরঃ,’ এই শিব বাক্যে মহারাজের দৃঢ় নিষ্ঠা ছিল। মৃত্যুকালেও ‘বালির শয্যায় কালীর নাম দিও কর্ণমূলে’—এই আকৃতি

তিনি জানাইয়াছিলেন। কথিত আছে, সাধক বলিয়াই তিনি মৃত্যু-লক্ষণ বুঝিতে পরিয়াছিলেন : ‘মন যদি মোর ভুলে’ গানটি মৃত্যুর অব্যবহিত পূর্বের রচনা। গঙ্গাভলে আবক্ষ নিমজ্জিত থাকিয়া কালীর নাম জপ করিবার সময়েই সকলের সম্মুখে তাঁহার ব্রহ্মরূপ ভেদ হয়। মাতৃনাম জপিতে জপিতে সম্মানে এইরূপে দেহত্যাগ একমাত্র সিদ্ধ মাতৃ-সাধকই করিতে পারেন। অতুল রাজৈর্ধ্ব্য তুচ্ছ জ্ঞান করিয়া একজন রাজার এই বৈরাগ্য-সাধনার দৃষ্টান্ত, বাঙালীর পক্ষে পরম গৌরবের বিষয়।

মহারাজ হরেন্দ্রনারায়ণ ভূপ বাহাদুর

কোচবিহারের রাজদরবার বহু দিন হইতেই সাহিত্য ও শিল্পচর্চার একটি বিশিষ্ট কেন্দ্র। রাজবংশের বহু রাজা কবি ও পণ্ডিতদের উৎসাহ দিয়া কাব্য রচনা করাইতেন। মহারাজ হরেন্দ্রনারায়ণও বিজ্ঞোৎসাহী ছিলেন। তিনি ১৭৮৩ খ্রীষ্টাব্দে হইতে ১৮৩২ খ্রীষ্টাব্দ পর্যন্ত, ৫৬ বৎসর রাজত্ব করিয়া গিয়াছেন। এই সময়ের মধ্যে তাঁহার আত্মকৃত্যে ব্রহ্মবৈবর্ত, পদ্ম, স্কন্দ প্রভৃতি বিভিন্ন পুরাণের অংশবিশেষ অনূদিত হইয়াছিল। মহারাজ ছিলেন ধর্মপ্রাণ ব্যক্তি। নিত্য হোম, নিত্য পুরাণ শ্রবণ ও নিত্য তওল ও স্বর্ণদান ছিল তাঁহার নিত্য কর্ম।^১ তিনি যে সকল দেবদেবীর মন্দির প্রতিষ্ঠা করেন, তাহাদের মধ্যে জয়ন্তারা ও আনন্দময়ী কালীর মূর্তি প্রসিদ্ধ। তিনি কবি ছিলেন। তাঁহার রচিত যে গীতাবলী পাওয়া যায়, তাহার মধ্যে অনেক গ্রাম্য সঙ্গীত আছে। মহারাজের—

ভুবন ভুলালে রে কার কামিনী, ঐ রমণী।

বামার করে করাল, শোভিছে ভাল, করবাল যেন দামিনী॥

—প্রভৃতি পদ সংস্কৃত ধ্যানের গতানুগতিক অল্পবাদমাত্র নয়, তাহাতে কিছুটা মনঃসংস্পর্শ আছে। দুই-একটি পদে ছন্দের বৈচিত্র্যও লক্ষণীয়, যেমন,

ভয়ে দিতিকুল সব রৈল চেয়ে

ভাবে ছল ছল সজল আঁখি,

ভাবে ছল ছল সজল আঁখি,

ভূপে কয় মোর মনে লয়,

তারায় বরণ তারায় রাখি

তারায় বরণ তারায় রাখি ।

রাজা মহেন্দ্রলাল খান

বেদিনীপুর নাড়াজেলের রাজা মহেন্দ্রলাল খান। ইনি বহু সংস্কার্য করিয়া ইংরাজ সরকারের সুখ্যাতি লাভ করিয়াছিলেন। ইনি 'মানমিলন' ও 'শারদোৎসব' এই দুইটি গীতিনাট্য প্রণয়ন করেন। ইহার সঙ্গীতগুলি বহুল-প্রচলিত। ইহার রচনায় বৈষ্ণবপদাবলীর প্রভাব দেখা যায় : 'ওগো উমা, আয় গো মা' গানটির মধ্যে দেখা যায়, যশোদা যেমন গোষ্ঠ হইতে প্রত্যাগত শ্রান্ত কৃষ্ণের মুখে ক্ষীর-সর তুলিয়া দিতেন, তেমনই মেনকাও পতিগৃহাগত কণ্ঠা উমার মুখে ক্ষীর-সর তুলিয়া দিবার জন্য ব্যস্ত হইয়াছেন :

পথশ্রমে স্বেদে সিক্ত কলেবর
ক্ষুধায় মলিন হয়েছে অধর
যজ্ঞে ক্ষীর-সর রেখেছি মা, ধর
—দিব বদন-কমলে।

রাজা মহেন্দ্রলালের রচনায় ধ্রুপদ গভীরতার বিশ্লেষণ আছে। সুলভ অম্ল-প্রাসাদিরও ব্যবহার দৃষ্ট হয়।

মহারাজাধিরাজ মহাতাবচাঁদ

বর্দ্ধমানের রাজবংশ নানাদিক হইতেই অশেষ গুণসম্পন্ন। লাহোরের কাপুর ক্ষত্রিয় বংশের সঙ্গম রায় এই বংশের একজন আদি পুরুষ। ব্যবসায় ব্যাপদেশে এই দেশে আসিয়া তাঁহার ক্রমে ক্রমে বর্দ্ধমানের অধিপতি হন এবং এই দেশেরই অধিবাসী হইয়া পড়েন। এই বংশের সহিত অনেক কিংবদন্তী জড়িত হইয়া আছে। সংকীর্্তি-সম্পাদনে ইহাদের নাম ইতিহাসের পৃষ্ঠায় অমর হইয়া থাকিবার যোগ্য। দানে-ধ্যানে বিজ্ঞোৎসাহিতায়, বীরত্বে, মন্দির-প্রতিষ্ঠায় ইহাদের কীর্্তি অবিস্মরণীয়। এই বংশের মহারাজ কীর্্তিচন্দ্রের আশ্রয়ে কবি ঘনরাম তাঁহার বিখ্যাত ধর্ম্মজলকাব্য রচনা করেন, সাধকপ্রবর কমলাকান্ত ছিলেন মহারাজ তেজশ্চন্দ্রের আশ্রিত।

এই তেজশ্চন্দ্র মহারাজের দত্তক-পুত্র মহারাজাধিরাজ মহাতাবচাঁদ রায়বাহাদুর। ইনিও নানাগুণে বিভূষিত ছিলেন। কলিকাতা এশিয়াটিক সোসাইটির ভবনে ভারতেশ্বরীর মূর্ত্তিমুক্তি ইনিই প্রতিষ্ঠা করেন। ইনি বিজ্ঞোৎসাহী ও গুণগ্রাহী ছিলেন। সাধক কমলাকান্তের রচনাবলী ইহারই উৎসাহে প্রথম মুদ্রিত হইয়া প্রকাশিত হয়।

মহারাজ মহাতাবীর্ষ্য নিজের কবি ছিলেন। ইনি অনেকগুলি শক্তি-বিষয়ক পদ রচনা করেন। দশমহাবিহার যে মূর্তিগুলি সাধারণতঃ পূজিত হয়, মহারাজ মহাতাবীর্ষ্য তাঁহাদের তত্ত্বোক্ত ধ্যানের অনুবাদ করেন। কালী, তারা, ঘোড়গী, ভুবনেশ্বরী, বগলা, হিমমন্তা, ধূমাবতী, ভৈরবী, মাতঙ্গী ও কমলার ধ্যান ছাড়াও অশ্বিনকালী, ভদ্রকালী, আত্মকালী, মহাকালী, অন্তর্পূর্ণা, ত্রিগুণা, অন্তর্কুণা, মহিষাসুরমর্দিনী, ত্রিপুর-ভৈরবী, পারিজাত সরস্বতী, শ্রীমিত্রা—এক কথায় তত্ত্বসারোক্ত প্রায় প্রত্যেকটি শক্তি-দেবীর ধ্যান তিনি কবিতার আকারে রূপান্তরিত করিয়াছেন। সংস্কৃত ভাষা হইতে মাতৃধ্যান বাঙলা ভাষায় অনুবাদ করিয়া মহারাজ বঙ্গবাসীর ধর্মবদার্দ হইয়াছেন, নচেৎ এই মাতৃধ্যানগুলি লোকচক্ষুর অন্তরালেই থাকিয়া যাইত।

মহারাজের রচনায় তান্ত্রিক সাধনার ছুঁহ তত্ত্বের কথা প্রকাশিত হয় নাই। তিনি সাধক নহেন, ভক্ত। মন্দিরের দ্বারে দাঁড়াইয়া পুরোহিতের উচ্চারিত ধ্যানমন্ত্র তিনি শ্রবণ করিয়াছেন, তত্ত্বশাস্ত্রে পাণ্ডিত্যও তাঁহার ছিল; তাঁহার ‘জগজ্জননীর রূপ’ বর্ণনা সেই পাণ্ডিত্যের পরিচয় বহন করে। ঐশ্বর্যমিশ্রা ভক্তি লইয়া তিনি মায়ের ভিন্ন ভিন্ন রূপমূর্তির বর্ণনা করিয়াছেন এবং তাঁহার নিকট দীনভাবে প্রার্থনা করিয়াছেন। তাঁহার প্রার্থনায় সন্তান-সুশ্রুত মান অভিমানের কথা নাই, আছে নিজের অসীম দৈত্ত্যের প্রকাশ। তাঁহার নিকট জগজ্জননী বিপদহারিণী, রূপাময়ী, চৈতন্যরূপিণী, ভবকষ্ট-নিবারিণী। তাই তাঁহার পদাবলীর মধ্যে নিজের দীনতা-বোধ ও জগজ্জননীর অপার মহিমা প্রকট : ‘চন্দ্রের কলস হর’, ‘নাশ করে দুর্ভট্ট মুক্ত কর ভবকষ্ট’, ‘চন্দ্রে দেহি শ্রীচরণ’—এই সকল প্রার্থনার কথাই বেশী।

মহারাজের অধিকাংশ রচনাই অনুবাদ। অনুবাদে মূলের রসব্যাঞ্জনা অব্যাহত রাখিবার মত শিল্প-কুশলী তিনি ছিলেন না : তাই কবিতা হিসাবে এগুলি হেমন রসোত্তীর্ণ হয় নাই। তবে অনুবাদকব দায়িত্ব তিনি যত্নের সহিত পালন করিয়াছেন : তত্ত্বোক্ত ধ্যানের আনন্দিক অনুবাদ হিসাবে তাঁহার পদাবলী সার্থক হইয়াছে। ইহাও কম কৃতিত্বের কথা নয়। এই সকল কবিতার মধ্য দিয়া সংস্কৃত মাতৃধ্যানের রস না হউক, বিষয়ের সহিত পরিচয় লাভের সুযোগ ঘটিয়াছে।

দেওয়ান-বংশের কবি

অষ্টাদশ শতাব্দীতে শক্তি-মহিমার পুনরুজ্জীবনের যুগে যে সকল দেওয়ান বংশ শক্তিদেবীর ছত্রছায়ায় আশ্রয় গ্রহণ করিয়াছিলেন, বর্দ্ধমান-কালনার চুপী গ্রামের দেওয়ানবংশ তাঁহাদের মধ্যে অন্যতম। তৎকালে প্রত্যেক হিন্দুই ছিলেন

পঞ্চোপাসক ; হরি-হরে, গ্রাম-গ্রামায় সমান ভক্তি। তাঁহার। যেমন কৃষ্ণভক্তি-মূলক গান বচনা করিতেন, তেমনই গ্রামাসঙ্গীতও রচনা করিতেন। রচনা গম্ভীরগুণিক। কোথায়ও সংস্কৃত শব্দের ছড়াছড়ি, কোথাও অনুপ্রাসের বাড়াবাড়ি ; ইহাদের রচিত সঙ্গীত অধিকাংশ স্থলেই আগমোক্ত ধ্যানের অনুবাদ বা তাহারই প্রভাবে রচিত স্তোত্র।

ব্রজকিশোর রায়

বর্দ্ধমানাধিপ অশেষগুণাবিত মহারাজ কীৰ্ত্তিচন্দ্রের দেওয়ান ছিলেন চুপী গ্রাম-নিবাসী ব্রজকিশোর রায়। রায় মহাশয় নির্ভাবান ভগবদ্ভক্ত ছিলেন। ‘অভয়ে ব্রহ্মময়ী ভবদে ভবানি ভীত-ভয়নাশিনী’ পদটিতে মাঘের নামাবলীর একটি তালিকা পাওয়া যায়। পদটি তৎসম শব্দবহুল। ‘মহিষাসুরমর্দিনী, মহেশ্বরী মন মন-মানসপূর্ণকারিণী’ বা ‘করুণাময়ী কাত্যায়নী কমল-ভৈরব-নাদিনী’ পংক্তিগুলির মধ্যে অনুপ্রাস সৃষ্টির প্রয়াস আছে, কিন্তু তাহাতে কাব্য-সৌন্দর্য্য সৃষ্টি হয় নাই। বৈচিত্র্যবজ্জিত নামাবলীমূলক এই স্তোত্রটি অনেকটা প্রাচীন চৌতিশা স্তবের মত।

নন্দকিশোর রায়

ব্রজকিশোর রায় দুই বিবাহ করেন প্রথম পক্ষের প্রথম সন্তান নন্দকিশোর বা নন্দুয়ার রায়। ইনিও পিতার মত ভক্ত ছিলেন। ‘কবে সমাধি হবে গ্রামাচরণে’ পদটি নন্দকিশোর রায়ের রচনা বলিয়া মনে করা হইয়াছে। কোন-কোন পুস্তকে এই পদটি মহারাজ নন্দকুমারে বুলিয়া দাবি করা হইয়াছে। পদটির ভণিতায় আছে ‘শ্রীনন্দকুমার, ঋতএব ইহা মহারাজের রচনা হওয়াই স্বাভাবিক। নন্দকিশোরের ‘শ্রীনন্দকুমার’ ভণিতা দেওয়ার কোন সম্ভব হেতু নাই।’ (‘মহারাজ নন্দকুমার’ জটব্য)

রঘুনাথ রায় (১৭৫০-১৮৩৬)

দেওয়ান ব্রজকিশোর রায়ের প্রথম পক্ষের মধ্যম পুত্র রঘুনাথ রায়। ইনি ছিলেন মহারাজ ভেজচন্দ্রের দেওয়ান। কথিত আছে, রাজার নির্দেশে তিনি দিল্লীর প্রসিদ্ধ সঙ্গীতজ্ঞের নিকট ধ্রুপদ ও খেয়াল শিক্ষা করেন। এই শিক্ষা তিনি পারমার্থিক সঙ্গীত রচনার কাজে লাগাইয়াছিলেন।

রঘুনাথ রায় বেশিদিন দেওয়ানী করিতে পারেন নাই। তাঁহার অন্তরটি ছিল বিষয়-বিবিক্ত। আধ্যাত্মিক চিন্তাতেই তিনি সময় অতিবাহিত করিতেন। সাংসারিক

‘মায়াম্ব’, ‘মানস-তামস’, ‘মুখাভিলাষ’ তাঁহার নিকট বিরক্তিকর ছিল। অষ্টাঙ্গ যোগ-সাধন, ভজন-পূজন এইগুলিতেই তিনি তন্ময় হইয়া থাকিতেন। তাঁহার সঙ্গীতগুলির মধ্যে এই বিষয়-বিরক্ত পরম বৈরাগ্যের সুর বড় করুণভাবে ধ্বনিত হইয়াছে। পারমাধিক সম্পদের দিক হইতে তিনি নিজেকে অতি ‘অকিঞ্চন’ মনে করিতেন, তাই সঙ্গীতের ভণিতায় নিজ নামের পরিবর্তে ‘অকিঞ্চন’ শব্দটিই ব্যবহার করিয়াছেন। বৈরাগ্য-বিধুর মনোভাবের সহিত ‘অকিঞ্চন’ নামের ঘোষণা সার্থক হইয়াছে। মায়াম্ব, মোহতুফানে বিপর্যাস্ত যাত্রীর আশ্রিত অস্তি মর্যাস্তিক—

পড়িয়ে ভবসাগরে ডুবে মা তমুর তরৌ।

মায়াম্বড় মোহতুফান ক্রমে বাড়ে গো শঙ্করৌ ॥...

উপায় না দোঁখ আর অকিঞ্চন ভেবে সার

ভরজে দিয়ে সীতার দুর্গনামের ভেলা ধরি ॥

দেওয়ানজীর সঙ্গীতে নিজের হীনতা ও পাপবোধের দীনতা অতি প্রবল। এই ভাব বাহিরের নয়, মর্ম্মমূল হইতে উৎসারিত। গভীর ব্যাকুলতাই সঙ্গীতগুলিকে চিত্তাকর্ষক করিয়া তুলিয়াছে। মাতৃবের মোহ-ভ্রান্তি, বিষয়াকর্ষণ দেখিয়া তিনি শিহরিয়া উঠিয়াছেন, মনকে মাতৃবন্ধে দীক্ষিত করিয়া বজ্ররবে উপদেশ দিয়াছেন,

ইন্দ্রিয়-বলে ইন্দ্রিয় পেয়ে হয়েছ উন্মত্ত,

পড়ে রবে সে ইন্দ্রিয় দশেন্দ্রিয় অবশ হলে।

রঘুনাথ যেমন কাশীভক্ত, তেমনই কৃষ্ণভক্তও ছিলেন। কথিত আছে, প্রতিদিন প্রভাত্রে তিনি একটি করিয়া শ্রীশাসঙ্গীত, এবং অপরাহ্নে একটি করিয়া কৃষ্ণকীর্তনগান রচনা করিতেন বস্তুতঃ তিনি ছিলেন একজন খাঁটি ভক্ত। দেবতা গ্রামই হউন বা শ্রামাই হউন, দেবতাকে শ্রদ্ধা-ভক্তির স্বরূপ নিবেদন করাই তাঁহার উদ্দেশ্য। রঘুনাথের সঙ্গীত শাস্ত্রসংগ্ৰহ। তিনি ঐশী-ঐশ্বর্য্যে বিশ্বাসী। বাৎস্যের অনুযোগ-অভিযোগ অপেক্ষা অসীম নির্ভরতায় প্রার্থনা, আত্মনিবেদন এবং মাতৃমহিমাকীর্তন তাঁহার সঙ্গীতে মুখ্য হইয়া উঠিয়াছে।

পিতার মত রঘুনাথ প্রচুর মাতৃনামাবলীমূলক স্তোত্র রচনা করিয়াছেন। এই নাম ও রূপের বর্ণনা তাঁহার সঙ্গীতকে ভাবাক্রান্ত করিয়া তুলিয়াছে। সহজ অনুপ্রাসের ঘটা দিয়া তিনি রসসঞ্চার করিতে চেষ্টা করিয়াছেন, নামগুলিতে পৌরাণিক জ্ঞানের মোড়ক দিয়াছেন, কিন্তু তাহাতে পদ রসোত্তীর্ণ হয় নাই। যেমন নিম্নলিখিত দৃষ্টান্তটি :—

এ মা বিবেশ-বিমোহিনী বিশ্বজন-বন্ধিনী
 বিমল-বদনী বিদ্যু-বিলাসিনী ।
 প্রসন্ন প্রতিপালিনী পার্শ্বভী পরমেশানী
 পতিতপাবনী পশুপতিরানী পর্কতরাজনন্দিনী ॥
 ভবার্ণব-নিষ্ঠারিণী ভকতভয়ভঞ্জিনী
 ভৈরব-ভবানী ভূতলবাসিনী ভুবনব্যাপিনী ।
 মহিষাসুরমর্দিনী, মহেশ-মনোমোহিনী
 মনুজ-মন্তকমালাধারিণী অক্ষিঞ্চন হৃদিমাঝ-বিহারিণী ॥

এই ধরনের সঙ্গীত 'চৌতিশা' স্তব হইতে কিঞ্চিৎ উন্নত মানের হইয়াছে মাত্র, কবিতা হইয়া উঠিতে পারে নাই। মাত্ররূপ বর্ণনাতেও এই একই কলা-কৌশল অনুসরণ করা হইয়াছে। বরং দেওয়ানজীর আকুল আবেগানুবিদ্ধ 'ভক্তের আকৃতি' হৃদয়স্পর্শী।

দেওয়ান গঙ্গাগোবিন্দ সিংহ

দেওয়ান গঙ্গাগোবিন্দ সিংহ ছিলেন ওয়ারেন হেস্টিংসের সময়ে রাজস্ব-বিভাগের দেওয়ান। ইনি হেস্টিংসের একজন প্রিয়পাত্র ছিলেন। মহারাজ নন্দকুমারের বিরুদ্ধে ষড়যন্ত্রে ইনি হেস্টিংসের পক্ষাবলম্বন করিয়াছিলেন। ইহাদের নিবাস ছিল মুর্শিদাবাদের জেমসকাঁদি গ্রামে, আদিপুরুষের নাম হরকৃষ্ণ সিংহ। গঙ্গাগোবিন্দ সিংহের পিতার নাম বিহারী সিংহ। দীনদয়াল, রাধাচরণ, রাধাকান্ত ও গঙ্গাগোবিন্দ এই চারি ভ্রাতা। গঙ্গাগোবিন্দ সিংহের পৌত্র বিখ্যাত বৈষ্ণবভক্ত লালাবাবু (=কৃষ্ণচন্দ্র সিংহ)। গঙ্গাগোবিন্দ সিংহও নিষ্ঠাবান ভক্ত ছিলেন। তাঁহার রচিত 'কোলে আয় মা ভবদারী' আগমনী গানটির মধ্যে মায়ের জবানীতে ভক্তের হৃদয়টি উদ্ঘাটিত হইয়াছে।

রামচুলাল নন্দী (১৭৮৫-১৮৫১)

রামচুলাল নন্দী ত্রিপুরার অন্তর্গত কালীকচ্ছ গ্রামে জন্মগ্রহণ করেন। প্রথমে ইনি হেলিডে সাহেবের সেরেস্তায় কাজ করিতেন, পরে ত্রিপুরা রাজ-স্টেটের দেওয়ান নিযুক্ত হন। নন্দী মহাশয়ের গানগুলি অত্যন্ত দেওয়ান-রচিত গানের মত গতানুগতিক নয়। ভোগের মধ্যে থাকিয়াও ভোগের প্রতি বিরাগ, মাতৃকৃপালাভের জন্ত আকৃতি তাঁহার গানগুলিতে বৈচিত্র্য সম্পাদন করিয়াছে।

জেনেছি জেনেছি তারা, তুমি জান ভোজের বাজি।

যে তোমার যে ভাবে ডাকে তাতেই তুমি হও মা রাজি ॥

—এই গানটির মধ্যে কবি জগজ্জননীর সর্ববাদি-সম্মত রূপের স্বরূপ বিশ্লেষণ করিয়াছেন। কেহ ভগবানকে 'গড' বলেন, কেহ বলেন 'আল্লা', কেহ বলেন 'শক্তি',

কেহ বলেন 'রাধিকাজি'। বস্তুতঃ সকলেই বিভিন্ন নামে এক দেবতারই উপাসনা করিতেছেন। এক ব্রহ্মকে বিধাজ্ঞান করায় ওগুই দলাদলি, রেবারেযি। ত্রাস্তিবশেই 'একে ব বহুত্ব-কল্পনা। তিনিই এক, তিনিই বহু।

'সকলি তোমারই ইচ্ছা, ইচ্ছামবী তারা তুমি', গানটির মধ্যে নিকাম ভাব সুপরিষ্কৃত। কেহ কেহ এই গানটিকে কুমার নরচন্দ্রের রচনা বলিয়া মনে করেন। রামহুলাল নন্দীর রচনা সরল ও সরস। কবি সর্বধন্য-সমন্বয় বাদী।

মাতৃবন্দনায় কবিওয়ালার

হরঠাকুর (১৭৩৯-১৮১৩)

হরঠাকুরের প্রকৃত নাম হরেন্দ্র দীর্ঘাডী। ইনি 'কবিব গুরু হরঠাকুর' নামে বিখ্যাত। সম্ভবতঃ তৎকালে গীত-রচয়িতা হিসাবে ইনি ছিলেন কবিওয়ালাদের মধ্যে শ্রেষ্ঠ। ইহার পূর্বেও এদেশে কবিগানের দল ছিল। হরঠাকুর নিজে রঘুনাথ দাস কবিওয়ালার দলে গান রচনা করিয়া দিতেন।

প্রথমে তিনি অবৈতনিক সখের কবিদল খুলিয়াছিলেন। এই সময় রাজা নবকৃষ্ণ বাহাদুর ছিলেন এই জাতীয় গানের প্রধান উৎসাহদাতা। হরঠাকুর অল্পদিনেই রাজা বাহাদুরের দৃষ্টি আকর্ষণ করেন এবং তাঁহারই প্রেরণায় ও পরামর্শে বৈতনিক কবির দল খুলিয়া গান করিতে থাকেন। সেকালে হরঠাকুরের গানের যথেষ্ট আদর ছিল। 'হরঠাকুর অল্লাব কবি ছিলেন' (রামগতি হায়রত)।

হরঠাকুরের অগ্রতম কৃতিত্ব, তিনি রামপ্রসাদ ঠাকুর, নালু ঠাকুর, ভোলা ময়রায় মত কবিওয়ালাদের গুরুস্থানীয় হইয়া হাতে-কলমে তাঁহাদিগকে কবিগানের কৌশল শিক্ষা দিয়া উপযুক্ত উত্তর-সাধক করিয়া রাখিয়া গিয়াছেন। তাহার গানের প্রধান বিশেষত্ব মনস্তত্ত্বের স্থান্যাতিস্থ্য বিপ্লবেষণ। হরঠাকুরের মধ্যে ভাব ছিল ভক্তিও ছিল। সেই ভাব ও ভক্তি মিশাইয়া স্বাভাবিক কবিত্বশক্তি দ্বারা তিনি দেবতার মধ্যে মানবত্ব ফুটাইয়া তুলিয়াছেন। উপরন্তু পঞ্চালিত্যে তাঁহার সঙ্গীতগুলি শ্রুতিসুখকর হইয়া উঠিয়াছে। তিনি রাধাকৃষ্ণলীলা, আগমনী ও বিজয়া—সবরকম গানই গা হতেন। অন্তর্জগতের বর্ণনায় হরঠাকুরের এই মিলন-বাৎসল্যের পদটি অতি সুন্দর :

শুভ সপ্তমীতে শুভ যোগেতে উমা এলেন হিমালয়।

কোরে নিরীক্ষণ, চক্ষে হেরে চাঁদবদন

অভয়ায় গিরিরাণী কয়.....

বল মা, আমার কাছে

জামাই শিব এখন কেমন আছে ?

পদটির মধ্যে লৌকিক বাৎসল্যের সহিত অলৌকিক ভক্তি-বাৎসল্যের চিহ্নও পরিস্ফুট।

রাম বসু (১৭৮৬-১৮২৮)

রাম বসু হাওডার সালিখা গ্রামে জন্মগ্রহণ করেন, ইঁহার পিতার নাম জয়নারায়ণ বসু। ইনি প্রথমে ভবানী বেণে, নীলু ঠাকুর প্রভৃতির দলে গান বাঁধিয়া দিতেন। তখনকার কবিওয়ালাদের মধ্যে বয়ঃকনিষ্ঠ হইলেও, রাম বসুর সত্যাকারের কবিত্ব-শক্তি ছিল। শেষে তিনি নিজেই দল খুলিয়াছিলেন এবং সে দলের খুব সুখ্যাতি ছিল।

গুপ্তকবি রাম বসু বসু গানের উচ্ছ্বাসিত প্রশংসা করিয়া কহিয়াছিলেন, 'যেমন সংস্কৃত কবি ণয় কালিদাস, বাঙ্গালা কবিতায় রামপ্রসাদ ও ভারতচন্দ্র, সেইরূপ কবিওয়ালাদের কবিশয় রাম বসু।' ঈশ্বর গুপ্ত নিজে কবির বাঁধনদাব ছিলেন, কবিওয়ালার মতই তিনি অতুলি করিয়াছেন। তবুও বিচার করিয়া বলিলে বলিতে হয়, কবিওয়ালার রাম বসুর সৃষ্টি ক্ষমতা অসাধারণ। তাঁহার গানে কাব্যের উপাদান প্রচুর।

রাম বসুর বেশির ভাগ রচনা বাধার অনুরাগ-বিরহ লইয়া। কবিরেব রঙও তাহাতে গাঢ়। বৈষ্ণব সঙ্গীতের তুলনায় শ্রামাদঙ্গীত তিনি কম লিখিয়াছেন। কিন্তু উভয় ক্ষেত্রেই মানবস্বভাব-পরিস্রাবের পরিচয় আছে। বৈষ্ণব কবিতায় তিনি মর্শাহতা কুলবধুর প্রেম ও বেদনার চিত্র অঙ্কন করিয়াছেন, সে সঙ্গীত কণ, মধুর, হৃদয়গ্রাহী; আর 'আগমনী' গানে তিনি মাতৃ-হৃদয়ের মেহ-বিগলিত আলেখ্য অঙ্কন করিয়াছেন, তাহাও কাকণ্যে মাধুর্য্যে চিত্তাকর্ষক। Dr. S. K. Das বলেন, 'In Agamani Ram Basu is undoubtedly supreme',—উক্তিটি মিথ্যা নয়। রাম বসুর 'মা মেনকা' বাঙলার গৃহস্থ ঘরের অবলা জননী; কিন্তু অবলা হইলেও তিনি 'অবোলা' নহেন; স্বামীকে অনুযোগ দিয়া কান্তাসম্মিত বাক্য প্রয়োগ করিতে তিনি পটু :

তবে নাকি উমার তরু কোরেছিলে গিরিরাজ !

ওহে শুন, শুন, তোমার মেয়ে কি বলে।...

তুমি গিয়েছিলে কৈ, উমা বলে ঐ

'আমি আপনি এসেছি জননী বোলে।'

কত্ভার দৃষ্টিস্তায় মায়ের আক্ষেপের কথাগুলিও ঘরের কথার মত :

- (১) আছে কত্না সন্তান যার দেখতে হয়, আনতে হয়
সদাই দয়া-মায়া ভাবতে হয় হে অন্তরে ।
- (২) তোমারে কেউ কিছু বলবে না,
দেখে দারুণ পাষণ ;
আমার লোক-গঞ্জনা যয় প্রাণ ।

রাম বহুর মা মেনকা একান্ত ভাবে বাঙলার গৃহস্থ ঘরের জননী । তাঁহার কথার-বার্তা, আচার-আচরণ চিরপরিচিত 'স্নেহ-বিহ্বল করুণা-ছলছল' মায়ের কথাই শ্রবণ করাষ্টয়া দেয় । এ দেশের মায়েরা জামাইয়ের 'বিত্ত' দেখিতে চায়, বাহাদের মেয়ে-জামাই গরীব, তাঁহাদের দুঃখ ও হুশিস্তার অন্ত থাকে না, আবার ঝি-জামায়ের ঐশ্ব্যের কথা শুনিলেও তাঁহাদের আনন্দের সীমা থাকে না । মেয়ের মুখে জামাইয়ের ঐশ্ব্যের সংবাদ শুনিয়া মেনকাও আহ্লাদে আটখানা হইয়া উঠেন,

মঙ্গলার মুখে কি মঙ্গল শুনতে পাই,
উমা অন্নপূর্ণা হোয়েছেন কাশীতে
রাজরাজেশ্বর হোয়েছেন জামাই ।

এই মা মেয়ে-সর্বস্ব । মেয়েকে হারাইয়া যেমন তিনি বলেন,

তারা-হারা হোয়ে, নয়নের তারা-হারা হোয়ে রই
সদা কই, উমা কই, আমার প্রাণ-উমা কই ।

আবার মেয়েকে কাছে পাইয়াও তেমনি তিনি আশ্বহারা হন,

অমনি হুবাছ পসারি উমা কোলে করি
আনন্দেতে আমি আমি নই ।

রাম বহুর কবিতা ভক্তিভাবে উচ্ছল নয়, মাতৃ-স্নেহে উদ্বেল । কবি বলিয়াই রাম বহু 'লীলা' গাহিয়া সঙ্গীত সমাপ্ত করিয়াছেন, সাধন-তত্ত্বের দুরূহ দুর্গমতা পরিহার করিয়াছেন । কবি তত্ত্বের ভিখারী নহেন, রসের পূজারী । তাই, তত্ত্ব পরিহার করিয়া 'বহুজা' বাৎসল্য রসকে গ্রহণ করিয়াছেন । রাম বহুর 'আগমনী' জীবনের কথা, ভাব ও রসে পরিপূর্ণ । 'They embody the simple utterance of a simple heart'

নীলু ঠাকুর

নীলু ঠাকুর হরুঠাকুরের উত্তর-সাধক । কবিওয়ালাগণ উচ্চশিক্ষিত না হইলেও, তাঁহাদের গানে অনেক স্থলে গভীর শাস্ত্রজ্ঞানের পরিচয় পাওয়া যায় । ভক্তি র

আকৃতিও আন্তরিকতাশূন্য বলিয়া মনে হয় না। অন্ততঃ যে মুহূর্তে তাঁহারা আসরে দাঁড়াইয়া গান করিতেন, সে মুহূর্তে তাঁহারা যেন অল্প লোকের মাহুষ হইয়া যাইতেন। ভক্তি-গদগদ কণ্ঠ ও অশ্রুসিক্ত নয়ন সাময়িক ভাবে শ্রোতার মনেও প্রভাব বিস্তার করিত। নীলু ঠাকুরের ‘বাঞ্ছাফলদাত্রী’ গানটিতেও ভক্ত শাক্তের অন্তরের আকাজক্ষা ভাবায় কণ ধরিয়াছে। ভক্ত মোক্ষ কামনা করেন না :—

বলে, নির্ঝাণে কি আর হবে

বিজ্ঞান দেখি মে শিবে

সজ্ঞানে এই ভবে আসি যাই।

তাঁহাদের প্রার্থনা : ‘যেন ভক্তি থাকে তোমার রাক্ষা পায়।’ মাযের নাম তাঁহাদের সম্বল, চরণ সকল তীর্থের শ্রেষ্ঠ। নামগান ও চরণ-ধ্যান ব্যতীত তাঁহাদের অল্প ক্রিয়াও নাই। কবিওয়ালাদের কণ্ঠে এই ধরনের গান ভক্তির নিবিড়তায় অত্যন্ত চিত্তাকর্ষক হইলেও, ইহাদের আন্তরিকতা সম্পর্কে সমালোচকগণ সংশয় পোষণ করেন।

নৌলমণি পাটনৌ

নৌলমণিপাটনৌও বিখ্যাত কবিওয়াল। ইঁহার গানে ভক্তির কথা, সাধনার কথা ও মানস পূজার কথা আছে। ‘মা হরারাম্য তারা তোমার নাম’—গানটির মধ্যে ভক্তের ব্যাকুলতা ‘ফুটিয়া উঠিয়াছে। অনন্ত ব্রহ্মাণ্ডের তারা’কে ভক্ত ভক্তির ডোরে বাঁধিতে চান। বাহু ষোড়শোপচার তাঁহার নাই তিনি মানস নৈবেদ্য সাজাইয়া মাকে নিবেদন করিবেন, ছয় রিপুকে বলি দিবেন। ভক্তের ধ্রুব বিশ্বাস : ‘তারা গো মা, এবার ধরেছি পাষাণের বেট, আর পালাতে পারবি নে।’

মাযের রহস্যময় লীলা ভক্ত অনেক সময় ভেদ করিতে পারেন না ; কারণ, অনেক ভক্তকে তিনি দয়া করেন না, ‘রাবণ সেই লক্ষাপুরে অতি যত্নে পূজা কোরে সবংশেতে যায়’, কিন্তু আবার অনেকের প্রতি তিনি বিনা কারণেই প্রসন্ন হন, ‘শ্রীমন্তে প্রসন্ন হয়ে, বিনা পূজায় আপনি গিয়ে, মশানেতে অভয় দিয়ে রক্ষা করলি তাই’। তথাপি শেষ পর্য্যন্ত নাম-মহিমার উপরই তিনি বিশ্বাস স্থাপন করেন, বলেন : ‘তারা গো তোমায় যে ভজেছে, সেই পেয়েছে।’ লৌকিক কাহিনী ও বিশ্বাসের উপরে প্রতিষ্ঠিত, ভক্তির সরলতায় মিশানো এই গানটি তখনকার দিনি সকলকেই মোহিত করিত। ‘দুর্গোৎসবের দিনে, মা দুর্গার সন্মুখে ভক্তি-গদগদ কণ্ঠে এই গান গীত হইবার কালে শ্রোতৃবর্গের প্রাণের কি ভাব উধলিত, হিন্দুমাট্রেই অসম্ভব করিতে পারেন’। (বঙ্গের কবিতা)।

এ্যাণ্টুনী ফিরিঙ্গী

এ্যাণ্টুনী ফিরিঙ্গী জাতিতে ছিলেন পর্তুগীজ। তখন অনেক ফিরিঙ্গী এদেশেই বিবাহ করিয়া এই দেশের লোক হইয়া যাঠতেন। এ্যাণ্টুনীসাহেবও এই দেশের মেয়ে বিবাহ করিয়া হিন্দুভাবাপন্ন হইয়াছিলেন। এমনও শোনা যায়, বহুবাজার ষ্ট্রীটের ফিরিঙ্গী কালী নাকি এ্যাণ্টুনী সাহেবই প্রতিষ্ঠা করিয়াছিলেন। খ্রীষ্টান হইলেও সাহেবের ভবানী-প্রীতি আন্তরিকতা-শূন্য ছিল বলিয়া মনে হয় না।

ভজন-পূজন জানি না মা জেতেতে ফিরিঙ্গী।

যদি দয়া কোরে তার মোরে এ ভবে মাতঙ্গী ॥

—গানটি নিষ্ঠাবান ভক্তের প্রার্থনার মতই শোনায। খ্রীষ্টে ও কৃষ্ণে, শ্রাম ও শ্রামায় তিনি কোন ভেদ জ্ঞান করিতেন ন'।

এ্যাণ্টুনী সাহেবের 'জয় যোগেন্দ্র-জায়া মহামায়া অসীম মহিমা তোমার' সঙ্গীতটির মধ্যেও আর্ন্ত ভক্তের করুণ কণ্ঠের প্রার্থনা ধ্বনিত হইয়াছে :

দুর্গা দুর্গা দুর্গা বলে বিপদকালে

ডাকি, দুর্গা কোথায় মা, দুর্গা কোথায় মা !

সন্তানের আবুল ডাকেও 'মা' দেখা দেন নাই, তাই অভিমানাত্মক অনুরোধ, 'মায়ের ধর্ম এই কি মা ?' তারপর স্নেহীত অভিযোগ, 'কোন কালে বা কারে তুমি দয়া করেছ ' . নাম কেবল ককণাময়ী করুণাশূন্য হয়েছ ।' তাঁহার পাষণকুলে জন্ম, তাঁহাকে ভজন করিয়া ব্রহ্মা দণ্ডধারী, 'ক্ষীরোদজলে ভাসলেন শ্রীহরি,' শিব হইলেন শ্মশানবাসী ; তিনি দক্ষরাজ্য নিদ্র হইয়া দক্ষযজ্ঞ ভঙ্গ করিয়াছেন, যে-স্বামীর জন্ত যজ্ঞে আত্মাহুতি দিয়াছেন, 'আবার আপনি উমা কঠিন প্রাণে, তার বুকে পা দিয়েছে।' তিনি নির্ভূর হইলেও কবি বদ্র করিয়া সেট 'দুর্গা-তারার' নামই গান করিবেন, আ-মৃত্যু ('অজপা' না সুরানো পর্য্যন্ত) মুখে দুর্গানাম বলিবেন ।

পুরাণের কাহিনীসম্বলিত, সন্তানের অনুরোধ-মিশ্রিত অথচ ভক্তিবিগলিত এরূপ গান যে একজন ফিরিঙ্গীর রচনা, তাহা ছুলিয়া যাইতে হব ; মনে হয়, একজন মাতৃভক্ত যেন নিজের হৃদয়-বেদনা মিশাইয়া অশ্রুসিক্ত করিয়া এই করুণ আবেদনের পদ রচনা করিয়াছেন। ফিরিঙ্গীর মুখে এইরূপ শাস্ত্র-জ্ঞান ও ভক্তির কথা শুনিয়া শ্রোতৃবর্গ বিস্মিত হইয়া যাইতেন : তাঁহার কবির ব্যক্তিগত জীবনের কথা সম্পূর্ণরূপে বিস্মৃত হইয়া তাঁহার অভিনয়ে ডুই হইয়া, তাঁহার কণ্ঠে বিজয়মালা ঢলাইয়া দিতেন। নিষ্ঠাপূর্ণ হিন্দুমানার জন্তই এ্যাণ্টুনী সাহেব জনপ্রিয় কবিওয়ালা হইয়া উঠিয়াছেন।

রমাপতি বন্দ্যোপাধ্যায়

রমাপতি বন্দ্যোপাধ্যায় রমাপতি ঠাকুর নামে বিখ্যাত। তাঁহার নিজের কবিদল ছিল না, অন্ত্রের দলে গান বাঁধিয়া দিতেন। রমঠাকুরের বাঁধা পালাগুলি অতি উৎকৃষ্ট হইত। গানগুলির মধ্যে যথেষ্ট কবিত্বও থাকিত। অত্যাশ্চর্য্য কবি গান রচনা করিতে গিয়া প্রকৃতিকে দূরে সরাইয়া রাখিতেন, পারিবারিক সুখ-দুঃখের মধ্যে তাঁহাদের ভাব ও কথা সীমাবদ্ধ থাকিত। কিন্তু রমঠাকুর রাধা, মেনকা ও গিরিরাজের হৃদয়-বেদনাকে প্রকৃতির সঙ্গে বুলু করিয়া বিচিত্র রস সৃষ্টি করিতেন। সুকবি বলিয়াই প্রকৃতি তাঁহার নিকট উপেক্ষিত হয় নাই, জড়প্রকৃতি জীবন্ত সত্তায় পরিণত হইয়াছে। রমাপতির রাধা-বিরহের গান, 'সখী, শ্রাম না এলো' (যমন মধুর ও ককণ, সে-গানেও 'বৃক্ষচয় হয় অশ্রুধারাময়'—মালদী গানও তেমনই মধুর ও ককণ। উমা না আসিয়া কেবল মেনকাই বেদনার্ত্ত হন নাই, হিমালয়ের পশুপক্ষীও বেদনার স্নান হইয়া গিয়াছে। গিরিরাজ বলিতেছেন,

রাণি গো, শুধু তোমারই বেদনা বলে নয়।

দেখ দেখি গিরিপুরে, পশুপক্ষী আদি ক'রে

উমার লাগিয়া বুঝে, নিরানন্দময়।

—এ যেন শকুন্তলার বিরহে সমগ্র উপোবনভূমির সেই বেদন',

উগ্গলিখ দব্ধকঅলা মিখা, পরিচরিত নচণা মৌরা।

ওসরিঅ পণ্ডপত্তা মুঅস্তি অস্মন্ত বিঅ লদাও ॥ (শকুন্তলা, ৮র্থ অঙ্ক।

—মৃগের মুখের তৃণ খসিয়া পড়িতেছে, ময়ুর নৃত্য পারিত্যাগ করিয়াছে, লতা চুংখে অশ্রুর ছায় পাণ্ডপত্র মোচন করিতেছে। রমাপতি ঠাকুর সঙ্গীত-বিজ্ঞানেও পারদর্শী ছিলেন। তিনি 'সঙ্গীত মলাদর্শ' নামে গ্রন্থ রচনা করেন। তাঁহার কবিতায় কাব্যরসের সহিত গীত-রস একত্র মিলিত হইয়াছে।

গদাধর মুখোপাধ্যায় (১৮৬৬-১৮৯৫)

গদাধর মুখোপাধ্যায় কবিদলের বিখ্যাত বাঁধনদার ছিলেন। ইঁহার জন্মস্থান ২৩ পরগণা। ভোলা ময়রা, নীলমণি পাটনী প্রভৃতির দলের জ্ঞাত ইনি গান রচনা করিয়া দিতেন। ইনি বাগবাজার-নিবাসী মোহনচাঁদ বসুর সখের দাঁড়াকবির দলের জ্ঞাতও গান বাঁধিয়া দিতেন। গদাধর মুখোঁর 'পুরবাসী বলে, উমার মা, তোর হারা তারা এলো ওই' গানটি খুব জনপ্রিয়। ইঁহার মধ্যে মায়ের ব্যাকুলতা ও মেয়ের অভিমানের মনোহর ছবি চিত্রিত হইয়াছে। উমা আসিয়াছে, সংবাদ পাইয়া মেনকা ছুটিয়া

গিয়া উমাকে বলিতেছেন, ‘আমার উমা এলে। একবার আয় মা, একবার আয় মা, করি কোলে।’ আর উমা? সে-ও ব্যগ্র বাহু দিয়া মায়ের গলা জড়াইয়া ধরিয়াকে। কিন্তু অভিমান জাগিতেছে, অভিমানে কাঁদিয়া বলিতেছে, ‘কই, মেয়ে বলে আনতে গিয়েছিলে!...গেলে নাকো নিতে, রব না যাব ছুদিন গেলে।’

গৃহকত্রারূপে জগজ্জননীর এই অভিমান-লীলার তুলনা কোথায়?

অত্যাশ্রয় কবিওয়ারী

অত্যাশ্রয় কবিগায়কদের মধ্যে নবাই ময়রা, জয়নারায়ণ বন্দ্যোপাধ্যায় প্রভৃতির নাম উল্লেখযোগ্য। নবাই ময়রার গানে নূতনত্ব আছে : কালীর কালারূপ দর্শন করিবার আকৃতি অভিনব :

হৃদয় রাস-মন্দিরে দাঁড়াও মা ত্রিভঙ্গ হয়ে।...

একবার কালী ছেড়ে হও মা কালা,

ওগো ও পাষণের মেয়ে॥

কুমার নরচন্দ্র রায় বিব্রচিত—‘যে হয় পাষণের মেয়ে, তার হৃদে কি দণ্ড থাকে?’ গানটিকে অনেকে নবাই ময়রার রচনা বলিয়া মনে করেন।

জয়নারায়ণ বন্দ্যোপাধ্যায়ের গানে তেমন বিশেষত্ব নাই। ‘আগমনী’ গানে মা মেনকার স্নেহ-ব্যাকুলতার চিত্রটি মন্দ নয়; উমাকে কাছে পাঠিয়া মেনকা বলিতেছেন,

ভাল মা গো, মা তোর যেন পাষণী তুই, তো জগৎ-জননী,

ভাল, তা ব’লে মা একবার, মায়ে তোমার মনে কর কৈ গো তারিণী।

—এ অল্পযোগে জননী-হৃদয়ের ঐশ্বর্য-জ্ঞান লুপ্ত হয় নাই। মায়ের মানবীয় ভাবটি এই ঐশ্বর্য-বোধের জগুই ফুটি ফুটি করিয়াও ভাল কারয়া ফুটিতে পারে নাই।

=টঙ্কাগায়ক=

রাধনিধি গুপ্ত বা নিধুবাবু (১৭৪১-১৮৩৮)

মহারাজ নবকৃষ্ণ বাহাদুরের নির্দেশে প্রাচীন খেড়ু গানকে সংস্কার করিয়া, বিবিধ বাস্তবজ্ঞের সঙ্গতে যিনি আদিরসাত্মক প্রণয় সঙ্গীতকে নবতর রূপ প্রদান করিয়াছিলেন, তিনি স্বনামখ্যাত নিধুবাবু। তাঁহার পুরা নাম রামনিধি গুপ্ত। অত্যন্ত জনপ্রিয় ছিলেন বলিয়াই লোকে আদর করিয়া তাঁহাকে ‘নিধুবাবু’ বলিয়া ডাকিত। সঙ্গীত-পারদর্শিতার জগু তিনি বাঙলার ‘শেরী মিঞা’ নামেও পরিচিত ছিলেন। নিধুবাবু

যে নবতর বৈঠকী সঙ্গীত সৃষ্টি করেন, তাহাকে ‘আখড়াই’ বলা হইত। হিন্দী খেয়াল বা টপ্পার মত গান করা হইত বলিয়া এই গান ‘টপ্পা’ নামেও বিখ্যাত ছিল।

টপ্পা বা আখড়াই গানে এক বৈঠকে তিনটি করিয়া গান গাওয়া হইত : প্রথম ভাবানী-বিষয়ক গান, তৎপরে প্রণয়-গীতি (বিরহ বা সখী সঘাদ), তাহার পর ‘প্রভাতী’। নিধুবাবুর সখী-সঘাদ ও প্রভাতীর প্রণয়-গীতিগুলিই শ্রেষ্ঠ। ইহা মানবীয় প্রেমের কান্ত-কোমল ভাবে, হৃৎথে-শঙ্কায়, আবেগে-উচ্ছ্বাসে অতি মনোরম। এই গানগুলিকে আধুনিক প্রণয়-গীতির পথ-প্রদশক বলা চলে।

টপ্পার গানগুলি সংক্ষিপ্ত ও গাঢ়বদ্ধ। কবিওয়ালাদের গানে কথার বিস্তার, টপ্পায় কথার সংকোচ, সুরের ওস্তাদি ও রাগিরাগিণীর বিস্তার। এইখানেই কবিগানের সহিত টপ্পার প্রধান পার্থক্য : কবিগানে ধর্মের মণি-মঞ্জুষায় মানবীয় ভাব, টপ্পায় কেবলই মানবীয় ভাব। মানব-জীবনের আনন্দ-বেদনার সংবাদে, শিল্প-সঙ্গত সংঘর্ষবোধে টপ্পা গান অতি মনোহর।

নিধুবাবুর প্রণয় গীতি যেমন কবিত্বপূর্ণ, মালসী গান তাহাদের তুলনায় অকিঞ্চিৎকর। ভাবের গাঢ়বদ্ধতা ব্যতীত উহাতে নূতনত্ব বিশেষ কিছু নাই। তবে নিধুবাবুর প্রণয়-গীতিতে যে ‘intense realism of passion’ দেখা যায়, শাক্ত গীতিতেও তাহা বর্তমান। শাক্তপদাবলীতে নিধুবাবুর যে গানটি উদ্ধৃত হইয়াছে, তাহা মাতৃ-হৃদয়ের আবেগে উচ্ছল :

গিরি, অচল হ’লে আনিতে উমারে।

না হেরি তনয়ামুখ হৃদয় বিদরে ॥

ত্বরান্বিত হও গিরি, তোমার করে ধরি

উমা ‘ওমা’ বলে দেখ ডাকিছে আবারে ॥

শ্রীধর কথক

হুগলী জেলার বাঁশবেড়িয়া গ্রামে শ্রীধর কথক জন্মগ্রহণ করেন। পিতা রতনকৃষ্ণ শিরোমণি। শ্রীধর নিধুবাবুর সমসাময়িক এবং টপ্পা-গায়ক হিসাবে নিধুবাবুর পরেই তাঁহার স্থান। ইনি ‘কবিরত্ন’ বা ‘কবিত্বষণ’ উপাধি লাভ করিয়াছিলেন। ভাষ্কর স্মৃতিভার্য ও সৌন্দর্য্যে শ্রীধর কথকের সঙ্গীতও নিধুবাবুর গীতাবলীর সমকক্ষ। উভয়েরই কৃতিত্ব প্রণয়-সঙ্গীত রচনায়। মানব-মনের তত্ত্ব-বিপ্লবেষণে সঙ্গীতগুলি অপূর্ব। গানগুলির সাহিত্যিক দাবিও তুচ্ছ নয়।

শ্রীধর কথকের ভাবানী-বিবয়ক গানও ভাবময়। উমার আগমন উপলক্ষ্য করিয়া
কবি মাতৃ-হৃদয়ের আনন্দকে ভাবরূপ প্রদান করিতেছেন,

গিরিরাঙকে ডেকে দে গো,

আমার গৃহে গোরী এসে।

—এতদিন যে গিরিপূরী ছিল অন্ধকার, শূণ্য—আজ উমার আগমনে তাহা
অ'লোময় ও পূর্ণ হইয়া উঠিয়াছে। মায়ের এই আনন্দ-উল্লসিত চিত্র চিত্তাকর্ষক।

কালিদাস চট্টোপাধ্যায় (১৭৫০-১৮২০)

কালিদাস চট্টোপাধ্যায় খ্যাতনামা টপ্পা-গায়ক। ইঁহার পিতার নাম বিজয়রাম।
কালিদাস হুগলী জেলার শ্রুতিপাড়ায় জন্মগ্রহণ করেন। সঙ্গীত ও শাস্ত্র অধ্যয়ন মানসে
ইনি দিল্লী, লক্ষৌ, কাশী প্রভৃতি স্থানে যান। ফার্সী ও উর্দু ভাষাতেও ইনি পারদর্শী
ছিলেন। আচার্য-আচরণে, পোষাকে-পরিচ্ছদে, কথায়-বার্তায় মুসলমানী কৈতাহরুস্ত
ছিলেন বলিয়া, ইনি ‘কালী মির্জা’ নামে অভিহিত হইতেন। কথিত আছে, রাজা
রামমোহন রায় ইঁহার নিকট গান শুনিতেন। ইনি এককালে বর্দ্ধমানের রাজকুমার
প্রতাপচাঁদের সভাসদ ছিলেন। পরে গোপীনাথ ঠাকুরের আগ্রায়ে বসবাস করেন। শেষ
বয়সে কাশীতে কালী মির্জাও নৃত্য হয।

কালী মির্জার প্রণয়-মূলক টপ্পা নিধুবাবু বা শ্রীধর কথক হইতে উন্নতমানের নয়, কিন্তু
‘মালমী’ গানগুলি অনেকাংশে শ্রেষ্ঠ। কালী মির্জার মালমী গানগুলি সংহত ভাব-
বৈচিত্র্যে পূর্ণ; ইহাতে গভীর শাস্ত্রজ্ঞান ও কবিত্বের চিহ্ন বর্তমান। কাবর অলঙ্কার-
প্রয়োগ নৈপুণ্যও লক্ষ্য করিবার মত। অলঙ্কার যেন ভাৱেই সজ্জা, রসের হৃদয়তবহ।
‘চঞ্চল চরণে চলে অচল-নন্দিনী’—পদটিতে অচিস্তাধ্যাতন পণী, ব্রহ্মসনাতনীর বাল্য-
লীলার রূপটি চমৎকার ফুটিয়াছে; অল্পপ্রাসের বন্ধ রে নৃত্যছন্দটিও যেন পরিষ্কৃত। ‘আমি
ওই ভয়ে মুদ্রিনে অঁখি’ পদটিও ভাব-বৈচিত্র্যে সুন্দর। কেও বিহরে হর-হৃদি
‘পরে, হর-মন হরে মোহিনী’ গানটিকে অনেকেই শ্রীধর কথকের রচনা বলিয়া
মনে করেন, কিন্তু গানটি কালী মির্জার নামেই অধিক প্রচলিত।

অন্যান্য টপ্পা গায়ক

অপর টপ্পা-গায়কদের মধ্যে শিবচন্দ্র সরকার, আনন্দের জগন্নাথ প্রসাদ বসু মল্লিক ও
মৃজা হলেন আলির নাম উল্লেখযোগ্য। শিবচন্দ্র সরকারের ‘ভুবনেশ্বরী মার রূপে ভুবনে

নাহিক সীমা' গানটি তন্মোক্ত 'ভুবনেশ্বরী' দেবীর ধ্যানাম্বাদ। কেহ কেহ পদটিকে মহারাজ শিবচন্দ্রের রচনা বলিয়া অনুমান করেন।

আনন্দের জমিদার জগন্নাথপ্রসাদ বঙ্গ মল্লিক সঙ্গীত-রসিক ছিলেন। তাহার বিখ্যাত-সাহিত্যও উল্লেখযোগ্য। তিনি নিজের টপ্পা রচনা করিতেন। মল্লিক মহাশয়ের 'শঙ্করি কণ্ঠা কর, কিঙ্করে কেন বকনা—পদটিতে প্রার্থনার আন্তরিকতা নাই, তবে টপ্পাগায়ক-সুলভ অনুগ্রাস-প্রয়োগের প্রয়াস আছে।

মুসলমান হইলেও যে-হেতু মুজা হুসেন আলি ছিলেন টপ্পা গায়ক, তাই গীতারঙে তাঁহাকেও 'মালদা' গাহিতে হইত। 'যা রে শমন এবার ফিরি। এসো না মোর আশ্রিনাতে দোহাই লাগে ত্রিপুরারি'—গানটির মধ্যে মুজা হুসেন 'কালভয়হারিণী' মায়ের শক্তি বর্ণনা করিয়াছেন। ভক্তের দিক হইতে না হইলেও ভক্তের মানসিক শক্তির প্রকাশ হিসাবে পদটির মূল্য আছে।

রূপচাঁদ পক্ষী

রূপচাঁদ দাস অর্থাৎ R C D, পক্ষী (Bird) হাঁদের বিশেষ উপাধি। উপাধিটি কৌলিক নয়। তখনকার দিনে একদল গায়ক নিজেকে 'পক্ষী' বলিতেন, হাঁদের বিশেষ কুলজি পুখি অনুযায়ী—হাঁদারা 'বগসম্প্রতি কল্পনাতি'ব বংশধর বলিয়া পরিচয় দিতেন নিমন্তলানবাস। বাবু প্রীনারায়ণ মিত্র পক্ষীর দল গঠন করেন। পক্ষীর দলও টপ্পা-গায়কদের মত নতুন ঢয়ে গান গাহিতেন। নিধুবাবুর আসরে হাঁদের সমাদর ছিল। রূপচাঁদ পক্ষী বাগবাজারের অধিবাসী ছিলেন। তাহার পিতার নাম গৌরহরি দাস।

'পক্ষীর দলের পক্ষীকল ভদ্রান্তান, উপস্থিত বক্তা, উপস্থিত কবি বাবু এবং সৌখীন নামস্বরী 'সুখী' ছিলেন।' (বঙ্গের কাঁতা, অনাথকৃষ্ণদেব)

পক্ষীর দলের বিখ্যাত পক্ষী রূপচাঁদ। ইংরেজ বাংলা মিলাইয়া বিচিত্র চৌতুকহাশু সৃষ্টি করিয়া ইনি গান রচনা করিতেন। গানগুলি নূতন ইংরেজি শিক্ষিত, বিলাদী বাবুদলের তৃপ্তিবিধান করিত। যেমন কচি, তেমনি গান। গানগুলি অনেকটা প্যারডি ধরনের। ভক্তি-মূলক রাধাকৃষ্ণলীলার চৌতুকবহু চিত্র, তখনকার বাবুদলের বচির পরিচয় বহন করে। রূপচাঁদের বৈষ্ণব পদাবলীর একটি পদ্য,—

লেট মি গো ওরে ঘ'দী, আই ভিজিট তু ব ণ্ঠারী

গেসছি ব্রজ হতে, আমি ব্রজের এজন্যারী।

বেগ ইউ ডোর কিপার, গেট মি গেট,

আই ওয়াশ্ট টু সি ক্লক-হেড,
ফর হম্ আউয়ার রাথে ডেড,
আমি ভারে সার্চ করি ॥

ধর্মকে ইনি এই দৃষ্টিতে দেখিতেন। ভক্তি অপেক্ষা বাইরের মাতামাতি বেশি ছিল; সবকিছুকেই হাসির দৃষ্টিতে দেখিয়া ইনি লঘু তরল গান রচনা করিতেন। বৈরাগ্যের কথা বলিতে গিয়াও কৌতুক করিতেন। যেমম এই বক কটাক্ষটি,

ভাঙলো না তোর মায়ার ঘুম।

বিষয়-মদে চক্ষু মুদে শুয়ে আছে বেমালুম।

ঐশ্বর্যের মাৎসর্য্যে তুমি মনে কর বাদসারুম।

—ইহা মোহ-মুগ্ধার, না স্নেহ-উগ্ধার! ‘মনোদীক্ষা,’ না নব্য ইংরাজি শিক্ষার বুকনি! কেবল ধর্ম কেন, যে কোন ক্রটি-বিচ্যুতিকেই ইনি ছাড়িয়া কথা কহিতেন না। কল্যায় বিবাহে অভিব্যবহকে নাকাল হইতে হইতেছে, বাবুর দল ‘বাগান-সর্ব্বস্ব’—সবই তাঁহার দৃষ্টি আকর্ষণ করিয়াছে। তিনি বুঝিয়াছেন, ‘আপন দোষে বাজে টেসে ভারতী’।

রূপচাঁদ পক্ষীর কতকগুলি গানে কিছুটা গান্ধীর্ষ আছে। ‘নবমী নিশি পোহাল, কি করি কি করি বল’ গানটিতে উমার বিজয়া উপলক্ষ্য করিয়া মাতৃ-হৃদয়ের বেদনা উদ্ঘাটিত হইয়াছে। ইহাতে ভক্তি ও আন্তরিকতা কতখানি আছে, তাহা বিচার্য্য নয়। বাবুরাও সখ করিয়া যে ‘নবমী,’ ‘বিজয়া’ গাহিতেন (‘কর্ম্মকত্তা পাত্র টেনে পাঁচোয়্যারে জুটে নবমী গাচেন ও কাদামাটি কচেন’)^১, সেই গানের নমুনা রূপচাঁদ পক্ষীর গীতাবলীতে আছে। ‘ভোরাও ওক্কে ভয়রো রাগিণীতে অনেক বাড়িতে বিজয়া গাওনা হোলো,’—এ গানে ভক্তি না থাকিলেও রসিকতা থাকিত, বিবিধ রাগ ও রাগিণীর আলাপও থাকিত। রূপচাঁদের গান তৎকালীন বাবুদের সেই ‘নবমী-বিজয়া’ গহনার দৃষ্টান্ত।

=পাঁচালিকার=

দাশরথি রায় (১৮০৭-১৮৫৭)

দাশরথি রায় বাঙলা দেশের জনপ্রিয় পাঁচালিকার। তিনি বর্ধমানের বাঁধমুড়া গ্রামে জন্মগ্রহণ করেন। পিতার নাম দেবীপ্রসাদ রায়। শৈশবাবধি তিনি মাতুলালয় পৌরা গ্রামে প্রতীপালিত হন। দাশরথিও কবিদলের বাঁধনদার হিসাবে গীতের আসরে নামিয়াছিলেন, কিন্তু শেষ পর্য্যন্ত ‘চাপান,’ ‘উত্তোর’-এর বিতণ্ডা পরিত্যাগ করিয়া তিনি

পাঁচালি রচনা করিয়া গান করিতে থাকেন। নূতন পাঁচালি গানের গায়ক হিসাবেই তিনি বিখ্যাত। তিনি এত জনপ্রিয় হইয়াছিলেন যে, লোকে তাঁহাকে আদর করিয়া ‘দাশু রায়’ বলিয়া ডাকিত।

দাশরথি রায়ের পাঁচালি দোষে-গুণে মিশ্রিত। তৎকালীন অনুপ্রাস-ষম্যকের আড়ম্বরে রচনা পূর্ণ : গ্রাম্যতা ও অশ্লীলতার চিহ্নও প্রচুর। তথাপি দাশরথি রায় ‘দাশু রায়’; তাহার প্রধান কারণ, তিনি যুগের ধারা অনুযায়ী লোকের রসতৃষ্ণা পরিভূষণ করিয়াছিলেন। তাঁহার পদের ষালিত্য ও বক্তৃতা— দুইই লোকের রচিকর ছিল : ‘দাশুর রচনা ভ্রমরের মত, মুখে মধু কিন্তু হলে বিষ বহন করে’—আচার্য্য দীনেশ সেনের এই মন্তব্য মিথ্যা নয় (দ্রষ্টব্য ‘বঙ্গভাষা ও সাহিত্য’)।

দাশরথি রায় অবিশ্রান্ত লেখক ছিলেন, কত ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র পালা যে তিনি রচনা করিয়াছিলেন, তাহার ইয়ত্তা নাই। তন্মধ্যে প্রভাস, চণ্ডী, দক্ষযজ্ঞ, জন্মাষ্টমী, গোষ্ঠলীল। মানভঞ্জন, বিধবাবিবাহ প্রভৃতি পালা প্রসিদ্ধ। তৎকালে দাশু রায়ের অসংখ্য গান লোকের মুখে মুখে প্রচলিত ছিল। তাঁহার বিজুণ, বঙ্গরস, কবিত্ব, ও লৌকিক জ্ঞানের জগৎ তাঁহার পাঁচালি সকলের হৃদয় হরণ করিয়াছিল।

সাধারণ লোকের স্থূল রস-ভৃষ্ণা নিবারণের জন্ত তিনি যে অতি তরল গান রচনা করিয়াছেন, তাহাদের কথা ছাড়িয়া দিলে, পারমার্থিক সঙ্গীতগুলির জন্তই দাশু রায় অমর হইয়া থাকিবার যোগ্য। ব্যক্তিগত জীবনের গান-দীনতার উর্দ্ধে এই সকল গানের স্থান, যেন পঙ্কোর্ধে পদ্মের মত। ভক্তির আবেগে, বিশ্বাসের নির্বিড়তায়, মুক্তির আকাঙ্ক্ষায় সঙ্গীতগুলি হৃদয়-হারী। এগুলিতে শ্লেষ নাই, কুকটিক পরিচয় নাই, কেছা নাই : এগুলিতে আছে ভক্ত-হৃদয়ের গভীর আকৃতি, স্বীয় দীনতার স্বীকারোক্তি, ‘এখানে বৈরাগ্য, অনুশোচনা ও সাশ্র কান্তরতা।

দাশু রায়ের গ্রাম্য সঙ্গীতগুলিতেই এই পারমার্থিক আকৃতি গভীর হইয়া বাজিয়া উঠিয়াছে। তাঁহার ‘আগমনী’ গানগুলির মধ্যে মাতৃ-হৃদয়ের বেদনার চিত্র অতীব মর্ম্মস্পর্শী :

গিরি, গৌরী আমার এসেছিল।

স্বপ্নে দেখা দিয়ে চৈতন্ত করিয়ে

চৈতন্তরূপিনী কোথায় লুকালো।

উমাকে বিদায় দিতে গিয়া, মায়ের সকাতর আবেদন আরও মর্ম্মাস্তিক :

গিরি, বায় হে লয়ে হর প্রাণকন্ডা গিরিজায় ।

পার তো রাখ প্রাণের ঈশানী, বাঁচে পাখাগী, গিরি বায় !

দাশুদেবের ‘আগমনী’ ও ‘বিজয়া’য় মাধুর্যের সহিত ঐশ্বর্য-জ্ঞানের অত্যাশ্চর্য্য সমন্বয় ঘটিয়াছে। ‘মা বলে ডাকে, মুখে আধআধ বাণী’ যে উমা, তিনি যে ত্রিভুবন-মাতা, তিনি যে ‘ব্রহ্মময়ী,’ একথা তিনি বিশ্বত হন নাই। কবিওয়ালাদের মত মাধুর্যের আবেগ-আবর্তে দাশুদেব ভগবতীর ঐশ্বর্যকে ডুবাইয়া দেন নাই। ঐশ্বর্য-বোধকে উদ্দীপ্ত রাখিয়াই তিনি নৃত্যকালীকে স্বীয় হৃদয়ে আব্বান করিয়াছেন,

কর কর নৃত্য, নৃত্যকালী একবার মন-সাথে

রণক্ষেত্রে মা ! মোর হৃদয় মাঝে ।

জীবনের অভিজ্ঞতা দিয়া তিনি অনুভব করিয়াছেন, মানুষের পতন মানুষেরই নিজ-দ্বত কর্মের পরিণাম, তাই আত্মানুশোচনায় কাতরোক্তি করিয়া উঠিয়াছেন,

দোষ কারো নয় গো মা,

আমি স্বখাদ সলিলে ডুবে মরি শ্রাম ।

কাম-ক্রোধাদি রিপুয় বশবর্তী হইয়াই মানুষ পাপের ঘার উন্মুক্ত করিয়া দেয়, কুমতি তাঁহাকে অধঃপতনের দিকে আকর্ষণ করে, তাই কবির প্রার্থনা, ‘আগে বধ ব্রহ্মময়ি, মোর কুমতি রক্তবীজে।’ তারও পরে আরও আকাজ্ঞা আছে, মাতৃ-চরণ-নির্ভর ভক্তের ঐকান্তিক আকাজ্ঞা,

মনেরি বাসনা শ্রামা, শবাসনা শোন মা বলি,

অস্থির কালে জিহ্বা যেন বলতে পায় মা কালী কালি ।

কারণ, ‘কালহরণ কালীমন্ত্র,’ ডাকিলে ‘জয় কালী বলে, কাল ভয়ে পলায় অমনি ।’

দাশুদেবের শ্রামাসঙ্গীত ভক্তের ভক্তিপ্লুত পুষ্পাঞ্জলি। তাঁহার আক্ষেপ ও আত্মনিবেদনের পদগুলি অশ্রু-শুদ্ধ বলিয়াই তাহা অন্তরকে স্পর্শ করে। তখন মনে হয় না, দাশুদেব লোক-রঞ্জক পাঁচালিকার, মনে হয়, তিনি ভক্ত, তিনি সাধক কবি ।

রসিকচন্দ্র রায় (১৮২০-১৮৯৩)

রসিকচন্দ্র রায় হুগলী জেলার ভদ্রেখর গ্রামে মাতুলালয়ে জন্মগ্রহণ করেন। ইহাদের নিবাস শ্রীরামপুরের নিকটবর্তী বড়া গ্রাম। পিতার নাম হরিকমল রায়। ইনি দাশরথি রায়ের সমাসময়িক। পাঁচালি-গায়ক হিসাবে উভয়ের মধ্যে বন্ধুত্বও ছিল।

দাশুদেবের মত বহুব্যাপক খ্যাতির অধিকারী না হইলেও পাঁচালি-গায়করূপে রসিক রায়ের সুনাম ছিল। কুরুচি-দুষ্ট বলিয়া পাঁচালিগানের অখ্যাতি আছে, তাহার

প্রধান কারণ, পাঁচালিকারকে প্রাকৃত জনের রসতৃষ্ণা মিটাইতে হইত। তাই রঙ্গ-রসের নামে ভদ্রজনের রুচি বিগহিত ভাবও পরিবেশন করিতে হইত। কিন্তু গায়কগণ যখন আধ্যাত্মিক সঙ্গীতে তান ধরিতেন, তখন তাঁহারা অত্র জগতের মাহুষ হইয়া যাইতেন। তখন ভক্তির প্রগাঢ়তায়, ভাবের ব্যকুলতায়, গায়কেরও কণ্ঠ রুদ্ধ হইয়া যাইত, চোখে অশ্রুধারা নামিত। মুহূর্তের জন্য শ্রোতৃবর্গকেও স্তম্ভিত হইতে হইত এবং তাহাদের ও নয়ন-যুগল বাঁপাকুল হইয়া উঠিত।

রসিক রায়ের পাঁচালিগানের মধ্যেও এই ধরনের পারমাধিক সঙ্গীতের সংখ্যা কম নয়। তাঁহার কতকগুলি সঙ্গীতে দান্ত রায়ের স্পষ্ট প্রভাব আছে; বিশেষ করিয়া আগমনী ও বিজয়ার গানগুলিতে এই প্রভাব বেশি। উমার মত মেয়ের জননী হইবার সৌভাগ্য মেনকাব গর্বোন্মাদিত বাৎসল্যরগাশ্রুতি উক্তিটি গভীর আন্তরিকতাপূর্ণ :

জগৎ ভুলে যার মায়ায়

ভুলেছে সে আমার মায়ায়

একবাব কোলে মা আয়,

মা, আয়, মনোবাহা পূর্ণ করি।

কবিওয়ালাদের গানে সাধন-রাজ্যে কথা নাই। পাঁচালিগায়কের গানে সাধন-রাজ্যে প্রবেশের আকৃতি আছে। রসিক রায়ের পাঁচালিতে ও সাধনার সুস্পষ্ট ইঙ্গিত বস্তুমান। 'কালী নামের টেকা' লইয়া গ্রাবুখেলার কপকে রায় মহাশয় শক্তি-সাধনাব কথা কহিয়াছেন, শুধু তাই নয়, সাধনার প্রাথমিক স্তর অতিক্রম করিয়া মানস-পূজায় 'সাধনরাজ্যের কার্য্যের অধিকার' লাভ করিয়া সাধন-সমরে অবতীর্ণ হইবার সাহসও তাহার আছে,—

আয় মা সাধন-সমরে,

দেখবো মা হারে, কি পুত্র হারে।

শক্তির গূঢ়তত্ত্বও তাহার অজ্ঞাও ছিল না। 'যখন যারে ইচ্ছা কর, হয় ডুবাও, নয় নে যাও পারে।'—এ তত্ত্ব তিনি জানেন। জানেন 'ইচ্ছাময়ী মা'ই ব্রহ্মময়ী জননী : তিনিই অব্যাকৃত মহাপ্রকৃতি, তিনিই আবার 'বিকাররূপিণী' সৃষ্টি।

রসিক রায়ের গানের বিবেক-বৈরাগ্য, শক্তিভব ও সাধনতত্ত্বের কথা বহুশ্রুতত্বের পরিচায়ক। পাণ্ডিত্যের সহিত ভক্তি মিশ্রিত হওয়ায় গানগুলিতে জ্ঞান ও ভক্তির সাবুজ্য ঘটিয়াছে।

ঠাকুরদাস দত্ত (১৮০১-১৮৭৬)

ঠাকুরদাস দত্তের নিবাস হাওড়া ব্যাটরা। ইনিও দাশু রায়ের সমসাময়িক। বাত্রা ও পাঁচালি উভয় প্রকার গানে তাঁহার সুনাম ছিল। ইনি ‘বিদ্যাসুন্দর,’ ‘শ্রীমন্তের মশান,’ ‘হুর্গামঙ্গল’ প্রভৃতি পালা গান করিতেন। ঠাকুরদাসের রচনা প্রাঞ্জল, স্থানে স্থানে কবিত্বও আছে। ‘গিরি, কারে আনিলে, এনে কার তনয়া প্রাধোখিলে?’—পদটিতে মেনকার বিস্ময়-বোধেব মধ্য দিয়া অদ্ভুত রস সৃষ্টি করা হইয়াছে। রামপ্রসাদ, কমলাকান্ত ও দাশু রায়ের গানেও এই ধরনের ভাব জুলন্ত নহে।

নবীনচন্দ্র চক্রবর্তী

পাঁচালিকার নবীনচন্দ্র চক্রবর্তীও বিখ্যাত। বিজ্ঞ নবীনের শ্রামাসঙ্গীত পরিচয় আত্মনিবেদনের সুরে ভরপুর। খাটি ভক্তের মত তিনি কেবল মাতৃচরণ কামনা করিয়াছেন। সংসারের সামান্য ধনে তিনি অভিলাষী হন নাই—‘যদি পাঠ গো শ্রামাপদ, হই না ধনে অভিলাষী’। তিনি মোক্ষপদও কামনা করেন না; মায়েব শ্রীচরণে স্থান পাইলে, ‘মোক্ষপদ সামান্য গণি’। ‘সজল নহনে ভাসি, চাও মা তারা মুক্তকেশী’—এই প্রার্থনাই ভক্ত কবি বিজ্ঞ নবীনের প্রধান প্রার্থনা। কোথাও কোথাও ভক্ত জনোচিত মানসিক দৃঢ়তাও আছে : ভক্তি ও প্রপত্তি হইতেই এই দৃঢ়তা আসিয়াছে।

যাত্রাওয়ালা

মদন মাস্টার

অষ্টাদশ শতকের শেষভাগে ও উনবিংশ শতকের প্রথমে, বাঙলা দেশে যাত্রাগানের বড় সমাদর ছিল। প্রথমতঃ ‘রুঞ্চযাত্রা’ হিঁস প্রধান গাহনার বিষয়; ক্রমে ‘চণ্ডীযাত্রা’ ‘রামযাত্রা’ ইত্যাদির প্রচলন হয়। প্রথম দিকের যাত্রাওয়ালা হিসাবে পরমানন্দ অধিকারী, শ্রীদাম, সুবল, বদন অধিকারীর নাম দেশজোড়া বিখ্যাত ছিল। গোবিন্দ অধিকারীর যাত্রাও একদা দেশকে মাতাইয়া তুলিয়াছিল। ইঁহারা প্রায় প্রত্যেকেই রুঞ্চযাত্রার পালা গাহিয়া যশ অর্জন করিয়াছিলেন। ফরাসডাঙ্গার গুরুপ্রসাদ বসন্ত ‘চণ্ডীযাত্রা’য় লক্ষপ্রতিষ্ঠ হইয়াছিলেন।

মদন মাস্টার প্রাচীন যাত্রাওয়ালাদের মধ্যে একজন। কালক্রমে মদন মাস্টারের দল ভাঙ্গিয়া ‘বৌ মাস্টার’, ‘বৌ কুণ্ডের দল’ গঠিত হইয়াছিল। যাত্রাপালার মাঝে মাঝে অতি উৎকৃষ্ট গান থাকিত। গানগুলি যে যাত্রার অধিকারীরাই রচনা করিতেন, এমন নয়, তবে গানগুলি অধিকারীর নামেই চলিত। মদন মাস্টারের নামে কয়েকটি সুন্দর শ্রামাসঙ্গীত চলিয়া আসিতেছে; তন্মধ্যে এই গানটি উল্লেখযোগ্য :

আর অভিমান করিস্ নে মা

ক্ষমা দে গো ও শঙ্করি !

দুঃখনে বহে ধারা, মা হয়ে কি সইতে পারি ?

মদন মাস্টারের নামে প্রচলিত নিম্নলিখিত গানটি বহু সমাদৃত :

গয়া গঙ্গা প্রভাদাদি কাশী কাঞ্চী কেবা চায় ।

কালী কালী কালী বলে অজপা যদি ফুরায় ॥

গানটির মধ্যে দিব্যভাবের তীর্থস্থান ও মানস জপের কথাগুলি, একজন প্রকৃত সাধকের কথা স্মরণ করাইয়া দেয় । মাতৃনামের মহিমায় গানটি পরিপূর্ণ ।

নীলকণ্ঠ মুখোপাধ্যায় (১৮৪১-১৯১২)

বর্ধমান জেলার ধবনী গ্রামে নীলকণ্ঠ মুখোপাধ্যায়ের জন্ম হয় । নীলকণ্ঠের যাত্রা অতি প্রসিদ্ধ । প্রথমে ইনি গোবিন্দ অধিকারীর দলে ছিলেন ; অধিকারীর মৃত্যুর পর দল ভাঙ্গিয়া গেলে নীলকণ্ঠ নিজেই এক দল গঠন করেন । ক্রমে নীলকণ্ঠের দল রাঢ় অঞ্চলের সর্বত্র প্রসিদ্ধি অর্জন করে ।

নীলকণ্ঠ যাত্রার অধিকারী বলিয়াই খ্যাতি অর্জন করিয়াছেন ; আসলে তাঁহার আন্তরিক ভক্তিমাখা গান ও ভক্তিতত্ত্বের ব্যাখ্যা অনেকটা পাঁচালির প্রভাব সূচনা করে । ডঃ সুকুমার সেন মহাশয় বলেন, দাশরথির আসল ভাবশিষ্য হইতেছেন ভক্ত কবি নীলকণ্ঠ মুখোপাধ্যায়...নীলকণ্ঠের গানে দাশরথিরই ভক্তি-উচ্ছ্বাসিত প্রতিধ্বনি শুনি ।^১

নীলকণ্ঠের গান ‘কণ্ঠের পদ’ বলিয়া বর্ধমান ও বীরভূম জেলার সর্বত্র প্রচলিত । নীলকণ্ঠ যাত্রাওয়ালা হইলেও ছিলেন ভক্ত ; কবি-প্রতিভাও তাঁহার ছিল । নানা শাস্ত্রেও তিনি পাণ্ডিত্য অর্জন করিয়াছিলেন । শাস্ত্রজ্ঞানের সহিত ভক্তির উচ্ছ্বাস মিলিত হওয়ায় ‘কণ্ঠের গীত’ এত মধুর । ‘মা আমার আজ বৃন্দাবনে হয়েছেন কালশর্শী’, ‘মায়ের খেলা মুলুক জুড়ে’ প্রভৃতি গানে শক্তির গভীর তত্ত্ব ও জগজ্জননীর বিশ্বব্যাপিনী রূপ উল্লেখিত হইয়াছে । ‘কণ্ঠের পদে’ ভাব অনুধায়ী ছন্দের প্রয়োগ এবং শব্দনির্বাচনের কৌশল দৃষ্ট হয় । মুণ্ডালী কালীর ভাষণ রূপবর্ণনায় নীলকণ্ঠ ভাবোপযোগী ছন্দ ও ধ্বনিত্মক গভীর শব্দ-প্রয়োগে অশেষ বৈপুণ্য দেখাইয়াছেন,

১ বাঙ্গালা সাহিত্যের ইতিহাস (প্রথম খণ্ড)

ঘোর ধ্বাস্তবরণী, দুঃখাস্তকরণী, কার কামিনী, কামাস্ত-উরে ?

বামোর্দ্ধ করে অসি করিছে ঝক্ ঝক্,

ফণা বিস্তারি ফণী করিছে লক লক্,

নৃগুণ মুখে উঠে শোণিত হক্ হক্

চক্ চক্ করি শিবা করে ॥

নীলকণ্ঠের 'আগমনী' গান জ্ঞানমিশ্রা ভক্তির স্পর্শে সমুজ্জ্বল। তাঁহার এই পদে—

গা তোলা, গা তোলা উমা, রজনী প্রভাত হলো,

মঙ্গল আরতি হবে, উঠ মা সর্বমঙ্গলে—

লৌকিক ভাবরাজ্যের উপরে এক অলৌকিক ভক্তির রাজ্য নির্মিত হইয়াছে।

ব্রজমোহন রায় (১৮৩১-১৮৭৫)

ব্রজমোহন রায় হুগলী জিলার অন্তর্গত তেঁতুলিয়া গ্রামে জন্মগ্রহণ করেন। পাঁচালি গানের মধ্যে যাত্রার উপাদান মিশাইয়া, তিনি যাত্রাগানের নূতন রূপ সৃষ্টি করেন। প্রথমে তিনি পাঁচালিকার ছিলেন, পরে যাত্রার দল খোলেন।

ব্রজমোহনের যাত্রা গ্রামাঞ্চলে উদ্দীপনার সঞ্চার করিয়াছিল। পালাগুলির গীতাংশ বিশেষত্বপূর্ণ। 'কাননে যে ফুল ফুটেছে নানা জাতি' গানটিতে বিবিধ ফুলের তালিকা, 'দেখ জলে জলে দলে দলে মাছে করে খেলা' গানে নানা জাতীয় মৎস্যের নাম প্রভৃতি শিশু বৃদ্ধ সকলের মনেই কৌতুক ও আনন্দ সঞ্চার করিত। ব্রজমোহনের গানে দাগু রায়ের প্রভাব বিद्यমান। 'কে রণরঙ্গিনী! কে নারী অঙ্গনে এলো, চিনিতে না পারি পদটি ছুর্গার বেশে উমার হিমালয়ে আগমনে মা মেনকার বিশ্বয়-প্রকাশক পদ। এই ধরনের পদ প্রাচীন শাক্তপদাবলীতে প্রচুর পাওয়া যায়।

তিনকড়ি বিশ্বাস

উনবিংশ শতাব্দীর শেষভাগের জনপ্রিয় যাত্রাকার; ইনি কবিকাতা নিবাসী। তাঁহার পালাগানে কতকগুলি শ্রামাসঙ্গীত পাওয়া যায়। নিম্নলিখিত গানটিতে ভব-সাগরে নিমজ্জমান বদ্ধজীবের অসহায় অবস্থার সহিত মাতৃ কৃপালাভের আকাঙ্ক্ষা ব্যক্ত হইয়াছে,

কোথায় গো মা ভব দারা ভবার্গবে ডুবে মরি।

দয়া করে দেও মা তারা, তোমার ঐ চরণতরী ॥

নাট্যকার

মনোমোহন বসু (১৮৩১-১৯১২)

২৪ পরগণার অন্তর্গত ছোট জাগুলিয়া গ্রামে ইঁহার জন্ম। প্রাচীন যাত্রা, পাঁচালি, কথকতা ও কবি গানের হাঁচে, পাশ্চাত্য প্রভাব সম্বলিত নাটকে পরিবর্তন আনয়ন করেন মনোমোহন বসু। নবায়ুগের হইয়াও তিনি ছিলেন প্রাচীনপন্থী। তিনি একাধিক যাত্রা-নাট্য রচনা করিয়াছিলেন। পৌরাণিক রচনাগুলির মধ্যে ভক্তিরসের প্রবাহ মনোমোহন বসুর নাটকের অভিনব স্বচনা করে। পরবর্তী পৌরাণিক নাটকে ও যাত্রায় মনোমোহন বসুর প্রভাব সুস্পষ্ট। মনোমোহন কবিগান ও পাঁচালি রচনাতেও সিদ্ধহস্ত ছিলেন। ‘মনোমোহন গীতাবলী’—ঐহার রচিত কবি, পাঁচালি ও যাত্রানাটো সন্নিবিষ্ট গানগুলির সঙ্কলনগ্রন্থ। ইহাতে নানা ভাষের গান আছে।

উমার কারণে যে যাতনা নিশিদিনে।

মা হতে বুঝিতে চিতে, ছলিতে না, দিতে এনে ॥

—এই গানটির মধ্য ‘আগমনী’ গানেব কাকণ্য ও সন্তান-বিরহাতুরা রমণীর স্বামীর প্রতি অনুযোগ ধ্বনিত হইয়াছে।

যতীন্দ্রমোহন ঠাকুর [মহারাজ]

হরকুমার ঠাকুরের জ্যেষ্ঠ পুত্র। ঠাকুর পরিবারের এক তরফ পাথুরিয়াঘাটায় থাকিতেন। মহারাজ হাব যতীন্দ্রমোহন ঠাকুর কে, সি, আই, বাহাদুর এই পরিবারভুক্ত। তিনি নাট্যাভিনয়ের একজন বড় পৃষ্ঠপোষক ছিলেন। যতীন্দ্রমোহন ঠাকুরের মনটি ছিল সনাতন পন্থী। ‘বিজ্ঞানন্দর নাটক’ ঐহার নামেই প্রচলিত। এই নাটকে কয়েকটি ভাল গান আছে। যতীন্দ্রমোহনের শ্রামসঙ্গীতগুলির ভাব ও ভাষা কবিত্বপূর্ণ।

তুষার ধবলহৃদে নীলিম নলিনী।

হরহৃদি মাঝে আমার শ্রামা মা জননী ॥

—পদটিতে একটি লুপ্তোপমায় ‘জগজ্জননী’র শ্রামামূর্তি সুন্দররূপে অঙ্কিত হইয়াছে।

‘নাচ গো আনন্দময়ী মম হৃদয় মাঝার।

তুমি হো শশ্মানপ্রিয়—শ্রামান হৃদয় আমার ॥’

—এই পদে শোকে তাপে জর্জরিত, স্বজন বিয়োগে বিধুর আত্মের আকৃতি অতি করুণ।

হরিশ্চন্দ্র মিত্র

ঢাকা নিবাসী হরিশ্চন্দ্র মিত্র ব্যঙ্গাত্মক প্রহসন রচনা করিয়া প্রসিদ্ধ হইয়াছিলেন। ঐহার ‘আগমনী’ সুন্দর একখানি গীতাভিনয়। হরিশ্চন্দ্র সুকবি ছিলেন; ঐহার

‘আগমনী’ গানগুলি কবিত্বের স্পর্শে উজ্জ্বল। ‘গিরি, কি সুখাও হে সমাচার’ গানটিতে মেনকার ছঃস্বপ্ন বর্ণনা প্রসঙ্গে কবি পৌরাণিক কাহিনীকে ঘরোয়া রূপ দিয়াছেন।

মিলন-বাৎসল্যের আর একটি পদে দেখা যায়, বহুদিন পরে উমা মায়ের কাছে আসিয়াছেন। আনন্দে মায়ের নয়নে পুলকাক্ত দেখা দিয়াছে। উমাকে দেখিবার পক্ষে অশ্রুধারা বাধা সৃষ্টি করিতেছে, তাই মা অশ্রুকে উদ্দেশ্য করিয়া বলিতেছেন :

ধাক, ধাক, ধাক নয়নধারা,

নয়ন ভরিয়ে একবার নিরখি নয়নভারা।

হরিশ্চন্দ্র মিত্রের গানে সূক্ষ্ম অন্তর্ভূতির বর্ণনাগুলি হৃদয়গ্রাহী।

হরিমোহন রায়

নাটকে গীতবল করিয়া গীতাভিনয় সৃষ্টির ব্যাপারে হরিমোহন রায়ের নাম উল্লেখযোগ্য। অপারা বা বিসুদ্ধ গীতিকা তৎপূর্বে কেহ রচনা করেন নাই। হরিমোহনের রচনায় ইংরাজী অপারা অপেক্ষা দেশীয় যাত্রা ও পাঁচালির প্রভাষ বেশি। ইনি প্রথমে রামনারায়ণ তর্করত্নের ‘রত্নাবলী’ নাটকে গান যোজনা করিয়া নাটকটিকে গীতাভিনয়ের উপযুক্ত করিয়া তোলেন। তাঁহার ‘শ্রীবৎস চিন্তা’, ‘ইন্দুমতী’ বিখ্যাত গীতিনাট্য। প্রচুর গান থাকায় তাঁহার রচনা যাত্রার দলেও সমাদৃত হইয়াছিল। যাত্রা ও নাটকের মধ্য পথ অবলম্বন করায় তাঁহার রচনা উভয় স্থানেই আদৃত হইত। কাব্য রচনাতেও হরিমোহন হাত ছিল।

হরিমোহন রায়ের অসংখ্য সঙ্গীতের মধ্যে শাক্ত সঙ্গীতগুলিও উল্লেখযোগ্য। জগজ্জননী বরণস্বগী, রূপাণ ধরা রূপ দেখিয়া কবি কাতরভাবে তাঁহাকে এ রূপ সম্বরণ করিতে বলিতেছেন। এ যেন গীতার অর্জুনের সেই উক্তি, ‘তদেব মে দর্শয় দেব রূপম্।’ মায়ের রূপবর্ণনায় বলিষ্ঠ হাতের পরিচয় পাওয়া যায়। অতি কোমল অনুযোগ যিশানো বিশ্বয়-বোধটিও বেশ ফুটিয়াছে :

কোথা মা মধুর বরণ তোমার, এ যে দেখি ঘন জলদাকার,

করাল বদনে বিষম ছল্লার, পদভরে করে টলমল ধরা !

বনোয়ারীলাল রায়

বনোয়ারীলাল রায় সুরকবি। তিনি রোমাণ্টিক কাব্যের অনুসরণে ‘যোজনগন্ধা’ ‘জয়াবতী’ প্রভৃতি আখ্যায়িকা-কাব্য রচনা করেন। নাটক-রচনাতেও তাঁহার হাত ছিল। সঙ্গীত-রচনায় ইনি দ্বিহস্ত ছিলেন। রামনারায়ণ তর্করত্নের ‘মালতীমাধব’ নাটকের গানগুলি ইনিই রচনা করিয়া দেন। তাঁহার রচিত ‘চৌরটি যোগিনী সঙ্গে’ নৃত্যপরা কালীর এই রূপবর্ণনাটি বড় সুন্দর :

ওহে মহারাজ, আজ কি হেরি নয়নে !

মুক্তকেশী কে ঘোড়শী হুকারে নাচিছে রণে !

অতুলকৃষ্ণ মিত্র ১৮৫৭-১৯১১

গ্রেট গ্রামস্কুল, এমাবেল্ড প্রভৃতি স্কুলের উত্তম ছোট ছোট অভিনয়োপযোগী গীতিনাট্য ও প্রহসন রচনা করিয়া অতুলকৃষ্ণ মিত্র যশস্বী হইয়াছিলেন। তাঁহার ‘নন্দবিদায়’ গীতাভিনয় একদিন অত্যধিক জনপ্রিয়তা অর্জন করিয়াছিল। অতুলকৃষ্ণের ‘আগমনী’ ও ‘বিজয়া’ গীতাভিনয় দুইটিও সুপ্রসিদ্ধ।

কোলে তুলে নে মা ক লী

কালের কোলে দিসনে ফেলে !

-এই গানটিতে, সংসার জালায় কাতর ভক্তের পারমাধিক শাস্তির আকৃতিটি স্পন্দর।

গিরিশচন্দ্র ঘোষ (১৮৪৪-১৯১২)

বাঙলা দেশের অন্যমথ্য শ্রেষ্ঠ নট-নাট্যকার গিরিশচন্দ্র ঘোষ। ইঁহার পিতার নাম নীলকমল ঘোষ। ইঁহাদের আদি নিবাস ছিল হুগলী জিলার অন্তর্গত পানাকুল কৃষ্ণনগরে, পরে কলিকাতায় বাসস্থান স্থানান্তরিত করা হয়।

অভিনেতা ও নাট্যকার রূপে গিরিশ ঘোষ অতুলনীয়। তাঁহার জীবনের অগ্র একটি ভূমিকা আছে, তাহা ভক্তের ও শিষ্যের ভূমিকা। ইনি যুগাবতার ঠাকুর রামকৃষ্ণ পরমহংসদেবের রূপাধার। তাঁহার রচনাবলীতে এই রূপার মূল্য অসাধারণ। গিরিশঘোষের অধিকাংশ রচনা ঠাকুরের জীবনাদর্শ, মরল কথাস্মৃতি, ওদার্য্য ও ভক্তি-ধারার রূপায়ণ। গিরিশচন্দ্র নিজে বহুপ্রতি ছিলেন : এই জ্ঞান সিদ্ধ-সাধক পরমহংসদেবের প্রত্যক্ষ সংস্পর্শে পরিমার্জিত হইয়াছিল। গিরিশচন্দ্র শক্তিমন্ত্রে দীক্ষিত ছিলেন : তাঁহার ধর্ম্ম তন্ত্রের দিব্য মন্ত্রের ধর্ম্ম, জ্ঞানও ভক্তিতে সমুজ্জল।

গিরিশচন্দ্র প্রায় শতাবধি নাটক রচনা করিয়াছিলেন ; এই সকল নাটকে অসংখ্য শাস্ত্রগীতি সন্নিবিষ্ট হইয়াছে। তাঁহার ‘আগমনী’ গীতিনাট্যখানি প্রথম দিকের রচনা। ইহাতে মাতৃ-স্নেহের অপূর্ব আলেখ্য অঙ্কিত হইয়াছে। গিরিশঘোষের আগমনী বিষয়ক গানগুলি এই গীতিনাট্য হইতেই সমৃদ্ধ। গিরিশচন্দ্রের আগমনী গানে উমা ও মেনকা উভয়েরই অভিমানাত্মক উক্তিগুলি বড় সুন্দর, ঘরোয়া ভাব-চিত্তাকর্ষক। উমার মুখে আত্মভোলা স্বামী শিবের বর্ণনা অভিনব :

তুমি তো মা ছিলে তুলে, আমি পাগল নিয়ে সারা হই।

হাসে কঁাদে সদাই ভোলা জানে না মা, আমি বই ॥...

‘জগজ্জননীর রূপ-বর্ণনায় কবি তন্ত্রোক্ত ধ্যানের অমুসরণ না করিয়া, মায়ের (কালী বা তারার) যে রূপমূর্ত্তি অঙ্কন করিয়াছেন, তাহা অতিশয় মনোরম :

মদমত্ত মাতঙ্গিনী উলঙ্গিনী নেচে ধায় ।

নিবিড় কুন্তলজাল বিজড়িত পায় পায় ॥

এ যেন ভক্তের ধ্যানে আবির্ভূত মায়ের মূর্ত্তি ।

কবির মাতৃ-নির্ভরতাও অপরিসীম : ‘মা’ বলিয়া কঁাদিলে জননীর প্রাণে সয় না, মা বলেন, ‘আয় রে কোলে, মুখ মুছায়ে কোলে টানে’—করণাময়ী মায়ের এই যেহে কবির কোন সংশয় নাই। অভিমান থাকিলেও, মাতৃস্নেহে অভিমান ভাসিয়া যায়।

গিরিশচন্দ্রের কতিপয় মাতৃ-সঙ্গীত শক্তি-তত্ত্বের কাব্যরূপ। প্রথম শ্রেণীর শিল্পী বলিয়াই, এই গানে তত্ত্ব রসোত্তীর্ণ কবিতায় রূপান্তরিত হইয়াছে। গিরিশচন্দ্রের আগমনী, বাংসল্যরসের আধার; মুণ্ডমালিনী, রূপাণ-ধরা, নৃত্যপরা জগজ্জননীর রূপবর্ণনা যুগপৎ অদ্ভুত ও রোদ্র রসের আশ্রয়—সর্বত্রই ভক্তিরসের স্পর্শ। গিরিশ বোধ একাধারে ভক্ত ও কবি।

অম্ভাস্য কনি ও সাহিত্যিক

ঈশ্বর চন্দ্র গুপ্ত (১৮১২-১৮৫৯)

প্রাচীন ও নবীন ধারায় যুগসন্ধিকালের কবি ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্ত। ইনি ‘গুপ্তকবি’ নামে বিখ্যাত। ঊনবিংশ শতাব্দীর সাহিত্যিকদিগের মধ্যে অনেকেই ঈশ্বর গুপ্তের শিষ্য ছিলেন। ‘সংবাদ প্রভাকর’ পত্রিকার সম্পাদকরূপে ইঁহার নাম অবিস্মরণীয়। দেশী ভাব ও ভাষার প্রতি আন্তরিক প্রীতি লইয়া তিনি কাব্যরচনায় ব্রতী হন। ব্যঙ্গাত্মক রচনার কবিরূপেই গুপ্তকবির সমধিক খ্যাতি; তাঁহার পারমার্থিক রচনাগুলিও আন্তরিকতাপূর্ণ। গুপ্তকবি স্বাভাবিক কবি-প্রতিভার অধিকারী ছিলেন।

নদীয়া জিলার কাঁচড়াপাড়া গ্রামে ঈশ্বর গুপ্ত জন্মগ্রহণ করেন। পিতার নাম হরিনারায়ণ গুপ্ত। শৈশবেই কবিত্বশক্তির প্রকাশ ঘটে। প্রথমে ইনি কবির দলে গান বাঁধিয়া দিতেন। দেশীয় সংস্কৃতির প্রতি অকৃত্রিম শ্রদ্ধা গুপ্তকবির রচনার অগ্রতম বিশিষ্টতা। রামপ্রসাদাদি প্রাচীন কবিদের জীবনী ও রচনা সংগ্রহে তাঁহার দান অসামান্য।

গুপ্তকবির গ্রামাসঙ্গীতগুলির মধ্যে গভীর শাস্ত্রজ্ঞানের পরিচয় রহিয়াছে। পৌরাণিক কাহিনী লইয়া লৌকিক রস সৃষ্টি করিবার অদ্ভুত ক্ষমতা কবির ছিল। ‘আগমনী গানে ষোণাচারী শিবের যে ভিখারী-মূর্ত্তি তিনি অঙ্কন করিয়াছেন, মায়ের কল্পনায় ছুঁখাঘাটে

জজ্বরিত উমার যে ভৈরব-মূর্তির আলেখ্য দিয়াছেন, তাহা অভিনব। তাঁহার রচিত ‘কৈলাস সংবাদ শুনে মরি হে পরাণে’—গানখানি এত জনপ্রিয় হইয়াছিল যে, ত্রিশর কথকের গানেও সঙ্গীতটি ঈষৎ পরিস্কৃত আকারে গৃহীত হইয়াছিল। তাঁহার গ্রাম্য-সঙ্গীতগুলির মধ্যে, ‘কে রে বামা বারিদ-বরণী তরুণী ভাগে ধরিছে তরুণী’—প্রভৃতি গান অল্পপ্রাসের ঘটায়, ছন্দের দোলায়, শব্দের চাতুর্য্যে ও কল্পনার বাহাহরিতে চমৎকার। ব্যাজস্ততির সাহায্যে যুগপৎ দৈব বিভূতির ও লৌকিক ভাবের ব্যঙ্গনা গুলিও স্তম্ভর। গুণ-কবির রসিকতা প্রকাশ পাইয়াছে হর-গৌরীর দাম্পত্য জীবনের চিত্রাঙ্কনে। উমা পিতৃ-গৃহে যাইবেন, অন্তমুগ্ধ লইবার উল্লাস আসিয়াছেন স্বামী শিবের নিকট। শিব উত্তর করিতেছেন :

জনকভবনে যাবে ভাবনা কি তাব।

আমি ভব সঙ্গে যাব কেন ভাব আব ॥

আহা আহা মরি মরি বদন বিরস করি,

প্রাণাধিকে প্রাণেশ্বরী কেন্দ্র নাকে আর ॥

—রচনায় গ্রাম্যতার স্পর্শ থাকিলেও, এইরূপ স্থূল রসপূর্ণ রচনাই একালে বথেষ্ট সমাদর লাভ করিয়াছিল। গুণকবির রচনা সর্বত্রই সরস। বঙ্কিমচন্দ্র ঈশ্বর গুপ্তের ভাষা সম্পর্কে বলেন, ‘ভাষা হেলে না, টলে না, ঝাঁকে না—সরল, সোজা পথে চলিয়া গিয়া পঠকের প্রাণের ভিতর প্রবেশ করে।’ উক্তিটি প্রণিধানযোগ্য।

কাজাল হরিনাথ মজুমদার (১৮৩৩-১৮৯৬)

হরিনাথ মজুমদার গুণকবির শিষ্যদলের একজন। ইনি ‘নিঃস্ব, নিকাম, নির্ভীক, স্বদেশপ্রেমিক’ (ড : সুকুমার সেন)। ইনি ‘গ্রামবার্তা’ পত্রিকার সম্পাদনা করিতেন। ইহার ‘চারুচরিত্র,’ ‘পদ্মপুণ্ডরীক,’ ‘কবিতা,’ ‘কৌমুদী’ প্রভৃতি কবিতার পুস্তক এককালে সমাদৃত হইয়াছিল। হরিনাথ মজুমদার ‘বাউল’ গান গাহিয়া দেশকে মাতাইয়াছিলেন। ইনি গানে ‘কাজাল,’ ‘ফিকিরচাঁদ’ প্রভৃতি ভণিতা দিতেন। কাজালের পারমাধিক সঙ্গীতগুলি প্রেম-ভক্তিতে পরিপূর্ণ।

কাজালের গান বাউলের হৃদয়ের গান। বাউলগণ প্রেমভরে ‘মনেহু স্নানুয’ এর খোঁজ করেন, কাজালও তেমনিই ‘মায়ে’র গানেবিভোর হইয়াছেন। তিনি মাতৃস্নেহের কাজাল। আবেগের সহিত কবিত্ব এবং ভাবের সহিত ভক্তি মিশ্রিত হওয়ায় কাজালের গান শ্রোতৃকের হৃদয় স্পর্শ করে। কাজাল বলেন,

যদি ভাকার মতন পারিতাম ডাক্তে
হায় রে তবে কি মা, এমন করে তুমি
লুকিয়ে থাকতে পারতে ?

সরল কথায় অন্তরের এমন সরল প্রকাশ, একান্ত সরল ভক্তের পক্ষেই সম্ভব।

কাক্সালের 'নবমী' ও 'বিজয়া'ও হৃদয়ের ক্রন্দনে-উচ্ছ্বাসে উদ্বেল : নবমী নিশিকে বিলম্বিত করিবার জ্ঞত মেনকার কাতর প্রার্থনা, 'গুন গো রজনী, করি মিনতি তোমারে' প্রেমিক ভক্তের অশ্রু যৌত। 'বিজয়া'র অন্তর্গত 'মাগো, রজনী প্রভাত হয়েছে' সঙ্গীতটি আরও মর্মস্পর্শী। মেয়েকে বিদায় দিতে মাতৃ-হৃদয় বিদৌর্ণ হইয়া যায়, তবু বিদায় দিতে হয়। উমাকে সর্বব্যাপিনী মনে করিয়া মা সাস্থনা লাভ করেন। কাক্সালের সহজ বৃথ : 'কাক্সাল বলে, মাগো সহজ বৃথ আমার।' সাধারণ লোকের যে দৃষ্টি, কাক্সালের দৃষ্টি তাহা হইতে স্বতন্ত্র; তাই মাঘের ব্রহ্মময়ী রূপ দেখিতে বা অনুভব করিতে তাঁহার ভুল হয় না : 'চৈতন্যরূপিনী তুমি ব্রহ্মময়ী, তুমি নাই যথায়, এমন স্থান আর কৈ?' রূপময়ী হইয়াও মা অপরূপ—এই স্বরূপ-বোধ কাক্সালের হৃদি-গত। কঠোরতা সত্ত্বেও মা কোমল, 'সর্বমঙ্গলা স্তন্দরী,'—বিরাট বলিয়াই 'অসীম অঘব সম্বরিতে নারে, তাইতে নাম ধরেছ ব্রহ্মময়ী দিগম্বরী'—এই জ্ঞানে তিনি সহজেই প্রতিষ্ঠিত। 'শিবের প্রকৃতি শিবে বরস্থিত'—উক্তিগুলি স্নগভীর শাক্তি দর্শনের সহজ ভাষ্য।

সহজ ভাব, সহজ বৃথ বলিয়াই কাক্সাল ময়ের সহজ পূজায় বিশ্বাসী। ভারত শক্তি-পূজা করিয়াও শক্তিহীন কেন, তাহার কাবণ তিনি বুঝিয়াছেন : ভারতবাসীর পূজায় আডম্বর আছে, আন্তরিকতা নাই,—সমারোহ আছে, ভক্তি নাই। ভারত স্বার্থমগ্ন, ভেদবুদ্ধিতে বিচ্ছিন্ন, জাতি-বিচারে শতধা বিচূর্ণ। অথচ শক্তিপূজায় প্রয়োজন—ভক্তি, অভেদবুদ্ধি ও প্রেম। তাই কাক্সাল বলেন, 'শক্তিপূজা কথার কথা নয়,'—'ডাকের গয়নায়, ঢাকের বাজনায় শক্তিপূজা হয় না,'

যদি বলি দিতে আশ, স্বার্থ কর নাশ

বলিদান কর বিলাস-বাসনা।

কাক্সাল কয় কাতরে, জাতি-বিচারে, শক্তি পূজা হয় না।

কাক্সালের গান প্রেমভক্তিতে পূর্ণ। ইহাদের ভাব গভীর, প্রকাশভঙ্গী সরল। বাউল গানের মিস্টিক ভাব তাঁহার গানে নাই। অর্থের দিক হইতে কাক্সাল নিঃস্ব, কিন্তু তিনিই বলিতে পারেন,—

'We are the poor children, but not so poor who sing
Our carol without voiceless hearts to greet
the new-born King'. (Middleton)

প্যারীমোহন কবিরত্ন

সহস্র ও সরস গীতরসিঁতা হিসাবে প্যারীমোহন কবিরত্নের নাম প্রসিদ্ধ। ইনি বর্ধমানের অন্তর্গত সাহাঙ্গুই গ্রামে জন্মগ্রহণ করেন। পিতার নাম দ্বারকানাথ চট্টোপাধ্যায়। বাল্যকাল হইতেই কবিরত্ন মহাশয় সঙ্গীত রচনা করিতেন। বর্ধমানের মহারাজ তাঁহার গীতগ্রন্থে পদ্মিভূষণ হইয়া তাঁহাকে 'কবিরত্ন' উপাধি প্রদান করেন।

কবিরত্ন মহাশয় নানা বিষয়েই গান রচনা করিতেন। কোন কোন গানে মাছ-মাংসের প্রশস্তি, কোন গানে মত্তপানের নিন্দা। ইয়ং বেঙ্গলের ইংরাণীপন্যার প্রতি বিরূপ কটাক্ষ করিতেও তিনি ক্রটি করেন নাই। ইহার বচনা অনেকটা ব্যঙ্গ-শ্লেষাত্মক। কবিরত্নের পারমার্থিক সঙ্গীতের মধ্যে কতকগুলি 'মালসী'ও পাওয়া যায়। লঘু-তরল ভঙ্গীতে তিনি ভক্তি ও বৈরাগ্যের কথা বলিয়াছেন। 'আর কত কাল ভুগ্‌বো কালী হয়ে আমি কুয়োর ঘড়া'—কবিতায় কল্পনার বিশেষত্ব আছে। বদ্ধজীব এ স্থলে কুয়োর ঘড়ার সহিত উপমিত হইয়াছে। 'এটা বেলা মন, ডেকে নে রে নীলাজ-বরণী মাকে'—গানটি মনোদীক্ষার অন্তর্গত। কবির সকল কথাই যেন তখনকার উচ্চশিক্ষাপ্রাপ্ত 'হঠাৎ বাবু' ইয়ং-বেঙ্গলের উদ্দেশ্যে রচিত। নিম্নলিখিত 'মনোদীক্ষা'র ব্যঙ্গাত্মক উপদেশটি দ্রষ্টব্য :

ওরে মন, তোমারে আজ দাদে কাল পটল তুলতে হবে
এখনও উপায় আছে, ভেবে নে ভবানী ভবে।
কোথা থাক্বে ঘড়ি-বাড়ী পড়ে গড়াগড়ি যাবে...
বিধুমুখে নিধুর টপ্পা গান করবে কে মধুর রবে,
বুকের ছাতি ফুলিয়ে চাবুক মেয়ে কে জুড়ি হাঁকবে!

মধুসূদন দত্ত (১৮২৪-১৮৭৩)

ঊনবিংশ শতাব্দীর বিদ্রোহী বাঙালী-সত্তার প্রতীক মাইকেল মধুসূদন দত্ত। এই শতকের 'ইয়ং-বেঙ্গল' আচার-আচরণে পাশ্চাত্য রীতির অনুরাগী ছিল; সে অনুরাগ কতখানি হৃদয়ের তাহা বলা শক্ত। মধুসূদন 'ইয়ং-বেঙ্গল'ের প্রতিনিধি। ইউরোপ গমনের অত্যাশ্র আকাঙ্ক্ষাবশতঃ তিনি খ্রীষ্টধর্মে দীক্ষিত হন, নাম হয় মাইকেল। মাইকেলী-ভাব ঠিক অন্তরের সামগ্রী নয়, বাইরের আবরণমাত্র। অন্তরে তিনি

‘দেবকুলোত্তর শ্রীমধুসূদন।’ তাই হোমর, ভার্জিল, মিল্টন, দান্তে পাঠ করিয়া তিনি পাশ্চাত্য আদর্শে যে অমর ‘মেঘনাদবধ কাব্য’ প্রণয়ন করিয়াছিলেন, তাহা বাঙালীর অন্তর-মণ্ডিত মাতৃ-স্নেহ, স্বামি-প্রীতি, পত্নী-প্রেম ও ভ্রাতৃ-স্নেহের আদর্শে রচিত। অন্তরের এই বাঙালী ভাবই তাঁহাকে ‘চতুর্দশপদী কবিতাবলী’ রচনায় প্রেরণা দান করিয়াছিল। চতুর্দশপদী কবিতাবলীতে শ্রীমধুসূদনের দেশীয় ভাবানুরক্তির পরিচয় পাওয়া যায়। ‘খ্রীষ্টান হইলেও, এ দেশের ‘নবমী’র গান, ‘বিজয়া’র করুণ সঙ্গীত তাঁহাকে কি ভাবে কাঁদাইত, তাহার প্রমাণ পাওয়া যায় তাঁহার রচিত ‘নবমী-নিশীথ’ বিষয়ক এই চতুর্দশপদী কবিতায়,—

যেয়ো না রজনি, আজি লয়ে তারাদলে,

গেলে তুমি দয়াময়ি, এ পরাণ বাবে !

নয়নের মণি মোর নয়ন হারাবে !

মা মেনকার এই সুরূপ মিনতি কি একজন খ্রীষ্টানের, না ভক্ত শাক্ত কবির !

নবীনচন্দ্র সেন (১৮৪৬-১৯০৯)

নবীনচন্দ্র সেন বাঙালার বিখ্যাত কবি। ইনি চট্টগ্রামে নয়্যাপাড়ায় জন্মগ্রহণ করেন পিতার নাম গোপীমোহন সেন। নবীনচন্দ্রের গীতিকবিতায় উচ্ছল ভাবাবেগের আতিশয্য লক্ষণীয়। উচ্ছাসপ্রবণ বলিয়াই তাঁহার কবিতায় গীতিকবিতার সংহত, রসধন রূপ প্রকট হয় নাই। কাহিনী-কাব্য রচনায় তাঁহার ব্যাতি অবিসংবাদিত। নবীনচন্দ্র ‘নবমী’—বিষয়ক ‘যেও না, যেও না নবমী রজনি’ কবিতাটি রচনা করিয়াছিলেন,

কালীপ্রসন্ন ঘোষ (১৮৪৩-১৯১০)

পূর্ববঙ্গের ‘বিভাসাগর,’ সুবক্তা, প্রবন্ধকার কালীপ্রসন্ন ঘোষ। ইনি বহুবিখ্যাত ‘বান্ধব’ পত্রিকার সম্পাদনা করিতেন। আবেগের উচ্ছ্বাসে রচনা পূর্ণ হইলেও, তাঁহার প্রবন্ধে পাণ্ডিত্যের চিহ্ন সুস্পষ্ট। ইনি পারমার্থিক সঙ্গীতও রচনা করিয়াছিলেন। শাক্তপদাবলী-ধৃত,—‘হেলায় আমি যাব তরে মাগো, তোমার ভক্তি-ভেলা দৃঢ় ধনে’—কবিতাটিতে সাধকের ‘গাধন-শক্তি’র মহিমা ঘোষিত হইয়াছে। পদটিতে ঐকান্তিক ভক্তি ও আত্মনিবেদনের সুর বাজিয়া উঠিয়াছে।

অক্ষয়চন্দ্র সরকার (১৮৪৬-১৯১৭)

অক্ষয়চন্দ্র সরকার বঙ্কিম-চক্রের বিশিষ্ট সাহিত্যিক। গল্পরচনাতেই তাঁহার সমধিক কৃতিত্ব। ইনি ‘সাধারণী’ ও ‘নবজীবন’ পত্রিকার সম্পাদনা করিতেন। লোকসেবার উদ্দেশ্যেই তাঁহার সাহিত্য-সেবা : তাঁহার রচনা প্রাঞ্জল, ভাব

মধুর ও সহজ-বোধ্য। ইঁহার রস-রচনাও সমাদৃত হইয়াছিল। বঙ্গদর্শনে ইনি 'দশমহাবিষ্ণু'র রূপক ব্যাখ্যা করিয়াছিলেন। ইনি কবিতাও লিখিতেন। অক্ষয়চন্দ্র সরকারের, 'গিরিরাজ হে, জামায়ে এনো মেয়ের সঙ্গে'—আগমনী গানটির মধ্যে মেনকার জবানীতে লেখকের স্বল্প লোক-জ্ঞান ও কৌতুকপ্রিয়তার নিদর্শন রহিয়াছে।

রাজকৃষ্ণ রায় (১৮৪৯-১৮৯৪)

রাজকৃষ্ণ রায় সুকবি। গণ্ডে ও পণ্ডে তিনি প্রচুর গ্রন্থ রচনা করিয়াছিলেন। 'লিথিয়া জীবিকার্জনে রাজকৃষ্ণই পথপ্রদর্শক' (ডঃ সুকুমার সেন)। ইনি 'বীণা' নামক মাসিক পত্রিকা সম্পাদন করিতেন। 'প্রহ্লাদ চরিত্র' তাঁহার বিখ্যাত নাটক। রাজকৃষ্ণ রায়ের গ্রন্থসমূহ 'উৎকট বিরহ', 'বিকট মিলন'-এ অকৃত্রিম হান্তরসের পরিচয় পাওয়া যায়। তাঁহার 'আগমনী-বিজয়া' অনেকটা নক্সাজাতীয় রচনা। 'কেমনে মা ভুলেছিলি এ দুঃখিনী মায় ? পাষণ-নন্দিনী, তুইও কি পাষণীর প্রায় ?'—মিলন-বাৎসল্যের এই পদটিতে মেনকার উক্তি অনুযোগ-মিশ্রিত হইলেও অসীম স্নেহ-মাথানো। কবিতাটিতে ভক্তিরস অপেক্ষা, লৌকিক ভাবের মাধুর্যই অধিক আত্মদানীয়।

বিষ্ণুরাম চট্টোপাধ্যায়

বিষ্ণুরাম চট্টোপাধ্যায় সুকবি। তাঁহার পারমার্থিক কবিতাগুলিও ভাবপূর্ণ। তাঁহার রচনায় লৌকিক ভাবের মধ্যেও ভক্তির চিহ্ন সুস্পষ্ট। 'কাল এসে, আজ আমার উমা যেতে চায়'—এই বিজয়ার গানটিতে যেমন মায়ের হৃদয়-বেদনা মূর্ত হইয়াছে তেমনই—

‘মা বলে কাদিলে ছেলে জননীর কি প্রাণে সয় !

খেয়ে গিয়ে কোলে নিয়ে আদর দিয়ে কত কর !’

গানটিতে ভক্ত সন্তানের মাতৃ-স্নেহ লাভের করুণ আর্থি ধ্বনিত হইয়াছে। তাঁহার কবিতায় অনুযোগ, আশঙ্কা ও আত্মনিবেদনের ভাবগুলি চমৎকার ?

পরিব্রাজক কৃষ্ণপ্রসন্ন সেন (১৮৫১-১৯০২)

কৃষ্ণপ্রসন্ন সেন হুগলী গুপ্তিপাড়ায় জন্মগ্রহণ করেন, পিতার নাম ঈশ্বরচন্দ্র সেন ইনি 'আর্য্যধর্ম প্রচারিণী সভা' স্থাপন করেন ও 'ধর্মপ্রচারক' পত্রিকা প্রকাশ করেন নানাস্থানে বক্তৃতা করিয়া ইনি 'পরিব্রাজক' উপাধি লাভ করেন এবং সন্ন্যাসী হইয় 'কৃষ্ণানন্দ স্বামী' নাম গ্রহণ করেন। ইনি 'গীতার্থ সঙ্গীপনী', 'ভক্তি ও ভক্ত' প্রভৃতি গ্রন্থ প্রণয়ন করেন। শক্তি-সঙ্গীতও ইনি রচনা করিয়াছিলেন।

দুর্গা নামে রয় না জীবের ভয় ভাবনা

ভয় ভাবনা যম-বাতনা রয় না, ও নাম নাও রসনা।

—গানটিতে নন্দী ও জয়ার রস-কলহের মধ্য দিয়া শক্তির মাহাত্ম্য বর্ণনা করা হইয়াছে। শিব ও শক্তির মধ্যে শক্তিই প্রধান, এই কথাটি কোতুকরসের মধ্যে উপস্থাপিত হওয়ায়, গানটি উপভোগ্য হইয়া উঠিয়াছে। গানটির মধ্যে পাণ্ডিত্যও কোতুকহাস্তের স্পর্শে স্নিগ্ধ ও সরস হইয়া প্রকাশ পাইয়াছে। অবশ্য ইহাতে গোবিন্দ অধিকারীর গুণশারীর বন্দমূলক বিখ্যাত ‘বৃন্দাবন বিলাসিনী রাই আমাদের’ গানটির প্রভাব বর্তমান। গোবিন্দ অধিকারী যেখানে গাহিয়াছেন,

শুক বলে, আমার কৃষ্ণের মাথায় ময়ূর-পাখা,

শারী বলে, আমার রাধার নামটি তাতে লেখ,

ওই যে যায় গো দেখা।

কৃষ্ণানন্দ দামী সেখানে লিখিয়াছেন,

নন্দী বলে, আমা প্রভুর শিরে কাল ফণী,

জয়া বলে, মা’র নুপুরে ফণীর মাধার মণি,

শোভা বলব কত।

ত্রৈলোক্যনাথ সাত্তাল বা চিরঞ্জীব শর্মা

ত্রৈলোক্যনাথ সাত্তালের পূর্ব নিবাস ছিল নবদ্বীপ, পরে ইনি কলিকাতায় বসবাস করেন। ত্রৈলোক্যনাথ নববিধানমতে ব্রাহ্ম ছিলেন। ঈশ্বরজ্ঞানন্দ কেশবচন্দ্র সেনের অগ্রগামী। নাটক, উপন্যাস ও কাব্য লিখিয়া ইনি নাম করিয়াছিলেন। তাঁহার রচনা বহু অধ্যাত্মসঙ্গীতও আছে। ‘মন একবার হরিবল, হরিবল, হরিবল। হরি, হরি, হরি, ব’লে ভবসিদ্ধি পারে চল’—এই বিখ্যাত গানখানি সাত্তাল মহাশয়ের রচনা। শাক্তপদাবলীর ‘ভক্তের আকৃতি’ অধ্যায়ের ‘আমায় দে মা পাগল করে, আব কাজ নাই জ্ঞান-বিচারে।’—গানটিও ত্রৈলোক্যনাথ সাত্তালের রচনা। গানটিতে কবি ‘প্রেমদাস’ ভণিতা দিয়াছেন। জ্ঞান অপেক্ষা ভাব ও প্রেমের প্রতিই কবির বেশি আগ্রহ: ‘প্রেমধনে কর মা ধনী’—ইহাই কবির বিশিষ্ট আকৃতি।

দ্বিজেন্দ্রলাল রায় (১৮৬৩-১৯১৩)

কৃষ্ণনগরের দেওয়ান কার্তিকেয়চন্দ্র রায়ের স্ত্রীযোগ্য পুত্র দ্বিজেন্দ্রলাল রায় বা সংক্ষেপে ডি, এল, রায়। অভিনয়োপযোগী নাটক, স্বদেশপ্ৰীতিমূলক গান এবং হাসির গান রচনায় দ্বিজেন্দ্রলালের আসন বঙ্গ-সাহিত্যে সুপ্রতিষ্ঠিত। আবেগ ও উচ্ছ্বাসপ্রবণ

হইলেনও ডি, এল, রায়ের নাটক সূত্রপাঠ্য। সঙ্গীতে তিনি একটি বিশিষ্ট সুর প্রবর্তন করেন : বিশেষ করিয়া দেশপ্রেমমূলক সমবেত সঙ্গীতে এই সুর অতি পরিচিত। ডি, এল, রায়ের 'যেদিন সুনীল জলধি হইতে উঠিলে জননী ভারতবর্ষ', 'বঙ্গ আমার জননী আমার' প্রভৃতি সঙ্গীত এবং হাসির গানের মধ্যে 'উই আর রিফরমড হিগুস', 'হতে পাত্তেম', 'একটা নূতন কিছু কর' গানগুলি প্রসিদ্ধ। শান্তগীতির—

চরণ ধরে আছি পড়ে একবার চেয়ে দেখিস না মা।

মত্ত আছিস আপন খেলায়, আপন ভাবে বিভোর বামা ॥

—গানটি 'পরপারে' নাটক হইতে উদ্ধৃত। গানটিতে ভক্তের কাতরতা, যুহু অভিমান ও মাতৃ-নির্ভরতার ব্যাকুল সুরটি বড় মনোরম।

রজনীকান্ত সেন (১৮৬৪-১৯১০)

পাবনা জিলার অন্তর্গত ভাঙ্গাবাড়ী গ্রামে রজনীকান্ত সেন জন্মগ্রহণ করেন। তিনি সুগায়ক ও সুরকবি। 'কান্তকবি' নামেই তিনি অধিক পরিচিত। কান্তকবির 'বাণী' ও 'কল্যাণী' গীতগ্রন্থদ্বয় বঙ্গ-সাহিত্যের প্রথম আদরের সামগ্রী। কান্তকবির গান কবিত্বময়, আধ্যাত্মিক সংবেদনে পূর্ণ ও গভীর ভাবের অভিব্যঞ্জক। 'ভক্তের আকৃতি' পুথ্যায়ে রজনীকান্তের—'আর কতদিন ভবে থাকিব মা, পথ চেয়ে কত ডাকিব মা!'—গানখানি ভক্তের কাতরতা ও মিনতির সুরে ভরা। মাতৃস্নেহবিক্ত সন্তানের হতাশার ব্যঞ্জনাও বর্ণনাম্পর্শী।

ঐনীকুমার দত্ত [১৮৫৬-১৯২৩]

বরিশালের নেতা, সাহিত্যিক ও স্বদেশপ্রেমিক বিখ্যাত ঐনীকুমার দত্ত, জজ ব্রজমোহন দত্তের পুত্র, জন্মস্থান পটুয়াখালি। স্বদেশী-আন্দোলনের সময় মহাত্মা অশ্বিনীদেবের পরিচালনায় সমগ্র বরিশাল আন্দোলিত হইয়াছিল। ইনি 'ভক্তিবোগ', 'প্রেম', 'জুগোঁসব তব' প্রভৃতি গ্রন্থ রচনা করেন। দত্ত মহাশয়ের—

'ঋশান তো ভালবাসিস মাগো,

তবে কেন ছেড়ে গেলি ?

এত বড় বিরাট ঋশান,

এ জগতে কোথায় পেলি ?

—গানটির মধ্যে ব্রিটিশ অত্যাচারে পীড়িত দেশকেই ঋশানভূমি কল্পনা করা হইয়াছে। এই মহাঋশানে, যেখানে 'ত্রিশ কোটি শব' পড়িয়া আছে, সেইখানেই মায়ের নৃত্য হউক।

পদটির মধ্যে নিজস্ব ভারতবাসীর প্রতি কটাক্ষও রহিয়াছে। ভারতের ত্রিশ কোটি মানুষ জীবন্ত নয়, শব। অশ্বিনীকুমারের গানগুলি স্বদেশ-প্রেমের দীপ্তিতে সমুজ্জ্বল।

পঞ্চানন তর্করত্ন (১৮৬৭-১৯৪০)

চব্বিশ পরগণা জিলার বিখ্যাত ভাটপাড়া গ্রামে ইনি জন্মগ্রহণ করেন। পিতার নাম নন্দহুলাল বিহারদ্ব। ইনি বিবিধ সংস্কৃত পুরাণ সম্পাদনা করিয়া বঙ্গবাসীর ধন্যবাদার্থে হইয়াছেন। পুরাণগুলির বঙ্গানুবাদও তিনি করিয়াছেন। সনাতন হিন্দুধর্মের প্রতি তাঁহার প্রগাঢ় শ্রদ্ধা ছিল। তর্করত্ন মহাশয়ের চণ্ডীভাষ্যও বিখ্যাত। ‘মা তোমা নিদ্রা বলে কোন্ জন নিন্দা করে’ গানটিতে করুণাময়ী জগজ্জননার অশেষ করুণার কথা বলা হইয়াছে। গানটির মধ্যে ত্রীশ্রীচণ্ডীর শ্লোকছায়া পড়িয়াছে।

শাক্তপদাবলীতে গৃহীত কবিদের আলোচনা এখানেই শেষ হইল। আমার বন্ধুবান্ধব ও ছাত্রদের নিকট হইতে কয়েকজন সাধক কবির কথা জানিতে পারিয়াছি। নিম্নে তাঁহাদের বিষয় সংক্ষেপে আলোচনা করি হইল।

সাধক কবি ভুলুয়া বাবা (১৮৬২-১৯৪১)

সাধক ভুলুয়া বাবা ফরিদপুরের অন্তর্গত ভূষণা ঘোষপুরের প্রসিদ্ধ ঘোষ বংশে ১৮৬২ খ্রীষ্টাব্দে জন্ম গ্রহণ করেন। এই বংশেই পরম বৈষ্ণবাচার্যী শাক্ত যাদবানন্দ অবধূত জন্মগ্রহণ করিয়াছিলেন। ভুলুয়া বাবা সেই অবধূত যাদবানন্দেরই অংশ।

ইহার পিতৃদত্ত নাম কালিদাস। ইনি সংস্কৃত কাব্যের উপাধি লাভ করেন এবং কলেজীয় শিক্ষাও গ্রহণ করেন। কিছুদিন রংপুরে (কুণ্ডুর গোপালপুরে) শিক্ষকতা করেন। অত্যন্ত শাক্ত সাধকদের মত তিনিও গৃহধর্ম স্বীকার করিয়াছিলেন। কিন্তু হৃদয় ষাঁহার মাতৃভাবের গৈরিকে অন্তরঙ্গিত, গৃহী হইয়াও তিনি সন্ন্যাসী। বাল্যকাল হইতেই কালিদাস সহজ এক ভাবদৃষ্টির অধিকারী ছিলেন এবং পাঠ্যবোধে বহুতর বয়স হইতেই পরিব্রাজক বেশে ভারতবর্ষের বিভিন্ন স্থানে ভ্রমণ করিতে আরম্ভ করেন। কামাখ্যায় আসিয়া তিনি গুজরনাথ মণ্ডলীর মণ্ডলেশ্বর পূর্ণানন্দ সরস্বতী ও শ্রামানন্দ সরস্বতীর সহিত মিলিত হন। এইখানেই তিনি তাঁহার বিখ্যাত গ্রন্থ ‘ত্রীশ্রীকালী কুলকুণ্ডলিনী’ দুই খণ্ডে সমাপ্ত করেন এবং সংখ্য ভক্তি-সঙ্গীত রচনা করেন। ১৮৯৭ খ্রীষ্টাব্দে গুরুমহারাজ শ্রামানন্দ সরস্বতী তাঁহাকে অবধূত আশ্রম ও কাব্য বস্ত্র প্রদান করেন। এই সময় হইতেই তিনি ‘ভুলুয়া’ নামে পরিচিত হন।

পূর্ববর্তী শক্তি সাধক ৯ শাক্ত কবিদের ধারা ধরিয়া সাধনা এবং সঙ্গীত রচনা করিলেন—ভুলুয়া বাবার গানে বিশিষ্টতা আছে। শক্তি-সাধনার ঐশ্বর্য্যামুভূতি তাঁহার মধ্যে মাধুর্য্য পরিণতি লাভ করিয়াছিল এবং শাক্ত দীক্ষা ও শাক্ত সিদ্ধি ব্রজ-মাধুরীর রসে অভিসিক্ত হইয়াছিল। তিনি কেবল অধ্যাত্মসঙ্গীত রচনা করিয়াই ক্ষান্ত হন নাই—রামপ্রসাদ-কমলাকান্ত হইতে যে শক্তি-সাধনা সূত্র হইয়াছিল, তাহার একটি তথ্যপূর্ণ ধারাবাহক ইতিহাস রাখিয়া গিয়াছেন। তাঁহার ত্রিশ্রীকালীকুণ্ডলিনী, সন্তাবতরঙ্গিণী ও উচ্ছ্বাসতরঙ্গিণী গ্রন্থগুলি এই দিক হইতে অতি শ্রেয় মূল্যবান। ভুলুয়া বাবার কবিত্ব শক্তিও অসাধারণ।

‘মাটি মোর প্রতিমাটি ; প্রাত মা প্রতিমা ।

প্রতি মা লইয়া বিধ, বিশ্বই প্রতিমা ॥’

—ব্রহ্মময়ী মায়ের এই বিশ্বরূপের কল্পনা অভিনব। তাঁহার রচনা কোথায়ও সহজ ভাবে পূর্ণ, আবার কোথাও বা তাহা ছন্দে, শব্দব্যাকারে সচেতন শিল্পীর শিল্পরূপ, যেমন,—

মরি হায়, কি অপরূপ এই কালীরূপ

আমি বড় ভালবাসি ।

নাচে মা, এলোচুলে হেঁপেছুলে

বিলায়ে নীল কিরণ রাশি ॥

‘ ১৪১ ত্রিষ্টোপে ভুলুয়া বাবা দেহরক্ষা করেন ।

সভাশচন্দ্র সেনশর্মা (বাংলা ১২৮৫-১৩৫৭)

বরিশাল জেলার ভাটিয়া গ্রামে সম্ভ্রান্ত সেনবংশে সভাশ চন্দ্র সেন জন্ম গ্রহণ করেন। পিতার নাম অচ্যুত চরণ ও মাতার নাম দেবময়ী। ইনি কবিবর কৃষ্ণচন্দ্রমজুমদারের নিকট সংস্কৃত কাব্য ও ব্যাকরণ পাঠ করেন এবং আয়ুর্বেদ শাস্ত্র অধ্যয়ন করিয়া স্নাতকোত্তমরূপে খ্যাতি লাভ করেন। শৈশবেই তাঁহার মধ্যে কবিত্বের স্মুরণ ঘটে। তিনি অনেক গ্রাম্যসঙ্গীত রচনা করেন, তন্মধ্যে এই গানটি ভক্তির স্পর্শে প্রাণময়।

জয় মা কালিকে কৈবল্য দায়কে

জয় মা ভারিণা তারা ।

জয় মা শিবানী অশ্বিন শাশিনী

জয় কালভয় ভীতি হরা ॥

গিরীশ ভট্টাচার্য

গিরীশ ভট্টাচার্য ময়মনসিংহ টাঙ্গাইলের অন্তর্গত কুটরিয়া গ্রামে জন্মগ্রহণ করেন। ইহার পিতার নাম জৈশানচন্দ্র ভট্টাচার্য। সংস্কৃতশিক্ষা সমাপন করিয়া কবি আয়ুর্বেদ শাস্ত্র অধ্যয়ন করেন এবং সূচিকিংসক বলিয়া খ্যাতি লাভ করেন। সঙ্গীত-বিজ্ঞানেও তাঁহার পারদর্শিতা ছিল। সুললিত কণ্ঠে তিনি প্রতি বৎসর শ্রাবণমাসে মনসার ভাসান গান করিতেন। গিরীশের আশা কেবল ‘গিরীশ-হৃদয়ধন’। ইনি মহাবিধা তারা-মন্ত্রে দীক্ষিত ছিলেন এবং প্রাণায়ামে ছিলেন অগ্রসর সাধক। কুস্তক করিয়া ইনি বহুকণ জলে ভাসিয়া থাকিতে পারিতেন। মৃত্যুর ৩৪ মাস পূর্বে ইহার জীবনে একটি অলৌকিক ঘটনা ঘটে। তখন তিনি রোগশয্যায় শায়িত। একদিন তাঁহার নাভিখাস উঠিল, সকলেই মনে করিল, তিনি দেহরক্ষা করিয়াছেন। দেহ গৃহের বাহিরে আনা হইল এবং শবদাহের ব্যবস্থা চলিতে লাগিল। এই সময় হঠাৎ তিনি দীর্ঘনিশ্বাস ছাড়িলেন এবং সকলে সান্ধ্যে দেখিল, তিনি বাঁচিয়াই আছেন। ইহার পর তিনি ছয়মাস জীবিত ছিলেন।

গিরীশের গানগুলি অত্যন্ত মধুর, ভক্তি ও নিখাসের স্পর্শে প্রাণময়। তাঁহার রচিত কয়েকশত সঙ্গীত ‘সঙ্গীত কুসুমাজলি’ নামে মুদ্রিত হইয়াছে। প্রত্যেকটি গান গভীর আবেগের পরিচয় বহন করে। যেমন, স্নগভীর আন্তরিকতায় পূর্ণ এই গানখানি,

‘কত ভালবাসি তোরে বুঝাতে পারি না ব’লে।

গীথা আছে প্রাণে প্রাণে ভুলিব না প্রাণ গেলে ॥’

এইরূপ অসংখ্য কবি শান্তগীতি রচনা করিয়াছেন। এখনও নিভৃত পল্লীর বৃক বনফুলের মত কত সঙ্গীত সঙ্গোপনে প্রস্ফুট হইতেছে, তাহার সংখ্যা করিবে কে! শান্তগীতি মায়ের ‘প্রসাদ’। বাহাতে অন্যদরে এই প্রসাদ নষ্ট না হয়, সেদিকে দৃষ্টি দেওয়া প্রয়োজন।

সমাপ্ত

